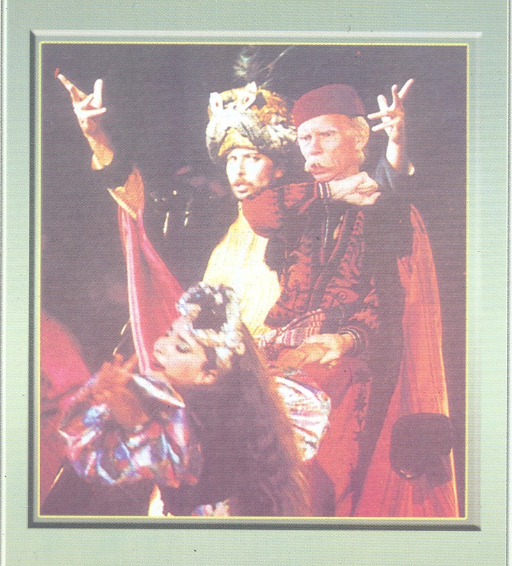
د. نهاد صليحة







المسرح عبر الحدود



اهداءات ٢٠٠٤

أسرة المخرج / إبراهيم الصحن

القاهرة

المسرح
عبر الحدود

صورة الغلاف: **صورة فوتوغرافية لبعض المسرحيات**

المسرح عبر الحدود، يمثل سجلاً لوعى كاتبته، وحساسيتها الفنية العالية. وانفعالاتها بعالمها. وإبداعاتها المسرحية أيضًا. ويشكل منطقة تماس من النقد المسرحى، وبين السيرة الذاتية، المعرفية/ الوجدانية. وهو فى هذا الملمح أيضًا، يمثل امتدادًا واستكمالاً للومضات المسرحية المصرية التى سبقته فى النشر.

صبرى عبدالواحد

المسرح عبر الحدود

د. نهاد صليحة

DL



مهرجان القراءة للجميع ٢٠٠٢

مكتبة الأسـرة

برعاية السيدة سوزان مبارك

(سلسلة الأعمال الفكرية)

المسرح عبر الحدود

د. نهاد صليحة

الغلاف
والإشراف الفنى:

الفنان : محمود الهندى

الفنان : صبرى عبدالواحد

المشرف العام :

د. سمير سرحان

الجهات المشاركة :

جمعية الرعاية المتكاملة المركزية

وزارة الثقافة

وزارة الإعلام

وزارة التربية والتعليم

وزارة الإدارة المحلية

وزارة الشباب

التنفيذ : هيئة الكتاب

علي سبيل التقديم :

نعم استطاعت مكتبة الأسرة باصدراتها عبر الأعوام الماضية أن تسد فراغا كان رهيبًا فى المكتبة العربية وأن تزيد رقعة القراءة والقراء بل حظيت بالتفاف وتلهف جماهيرى على إصدارتها غير مسبوق على مستوى النشر فى العالم العربى أجمع بل أعادت إلى الشارع الثقافى أسماء رواد فى مجالات الإبداع والمعرفة كادت أن تنسى وأطلعت شباب مصر على إبداعات عصر التنوير وما تلاه من روائع الإبداع والفكر والمعرفة الإنسانية المصرية والعربية على وجه الخصوص ها هى تواصل إصداراتها للعام التاسع على التوالى فى مختلف فروع المعرفة الإنسانية بالنشر الموسوعى بعد أن حققت فى العامين الماضيين إقبالاً جماهيرياً رائعًا على الموسوعات التى أصدرتها. وتواصل إصدارها هذا العام إلى جانب الإصدارات الإبداعية والفكرية والدينية وغيرها من السلاسل المعروفة وحتى إبداعات شباب الأقاليم وجدت لها مكاناً هذا العام فى «**مكتبة الأسرة**» .. سوف يذكر شباب هذا الجيل هذا الفضل لصاحبته وراعيته السيدة العظيمة/ **سوزان مبارك**..

د. سمير سرحان

إلى وطني .. مصر

مسرح الدنيا ..

حوار الذات والآخر

تصدير

يعد هذا الكتاب جزءاً مكملاً لكتابي السابق ، **ومضات مسرحية** ، الذى تناول بالوصف والتحليل ، مجموعة كبيرة ، ومنوعة ، من الإبداعات المسرحية-المصرية ، فى الفترة من أواخر الثمانينيات إلى أواخر التسعينيات .

فالمسرح عبر الحدود ، ينتمى من حيث مادته ، إلى نفس الفترة الزمنية . وإذا كانت التجارب المسرحية التى يضمها ، تحملنا إلى فضاءات مسرحية أخرى – عربية وأجنبية ، فهى فضاءات تمثل امتداداً طبيعيًا لمصر، التى ارتبطت دائمًا ، ثقافيًا وجغرافيًا ، بالعالم العربى – شرقًا وغربًا وجنوبًا – من ناحية ، وبأوروبا ، شمالاً ، وأفريقيا جنوبًا ، من ناحية أخرى ، فكانت حلقة الوصل بين الشرق والغرب ، والشمال والجنوب على مر الزمن ، والبوتقة التى انصهرت فيها ثقافات متباينة ، لتشكل عبر الأزمنة المتعاقبة ، مزيجًا ثقافيًا فريدًا ، شديد التماسك والتجانس ، رغم ثرائه العميق ، وتنوعه المذهل .

ويتنوع أسلوب الكتابة هنا – كما كان الحال فى الكتاب السابق – ما بين المقالة السريعة ، والدراسة المتأنية العميقة . لكنه ، وفى كل الأحوال ، يمثل اشتباكًا وجوديًا ، بين ذات الكاتبة ووعيها ، من ناحية ، وبين التجارب المسرحية التى عايشتها ، من ناحية أخرى . ولذا ،

فالمسرح عبر الحدود ، يمثل سجلاً لوعى كـاتبته ، وحساسيتها الفنية ، وانفعالاتهـا بعالمها ، وإبداعـاته المسرحية ، ويشكل منـطقة تماس بين النقد المسرحـى ، وبين السيرة الذاتية ، المعرفيـة/ الوجدانية . وهو فى هذا الملمح أيضًا ، يمـثل امتـدادًا واستكمـالاً ، للومـضات المـسرحـية المصرية ، التى سبقته فى النشر .

وإذا كان ثمة رابطة أصيلة ، تنتظم حبات هذا الكتاب ، فهى قناعتى العميقة بأن المسرح ، بكل إبداعـاته عبر العصور والأوطان ، يمثل فضاءً كليًا ، يتجاوز الحدود الثقافية والجغرافـية جميعها ، ليشكل وطنًا عالميًا ، قوامه الحـوار ، وطنًا يحتضن كل مبـدعيه وعشـاقه ، من كل الأعراق والثقافات ، بل وأيضًا كل شهـدائه وضحاياه ، قديمًا ، وحديثًا ، وإلى الأبد .

نهاد صليحة

القاهرة ٢٠٠١

- ١ -

تجارب عربية

بغداد ١٩٨٨

وتوهج الإبداع فى لهيب الحرب

على مدار الأيام العشرة الحافلة ، لمهـرجان بغداد للمسرح العربى ، الذى عقـد فى بغداد فى الفـترة من ١٠ إلى ٢٠ فبـراير ، قدم المـسرح العراقى ١٧ عـرضاً متمـيزاً ، برزت فيهـا جميـعاً ، رغم تنوع أساليبـها وتعدد إتجـاهاتها الفنيـة ، ظاهرة فكرية صحـية ، هى إلتـحام المـسرح بقضايا الوطن ، وواقع اللحظة التاريخية الراهنة ، وقدرته على أقامة جدل ناضج مع تراثه الثقافـى من ناحية ، وتراث الإنسانية العـالمى من ناحية أخرى . وقـد انعكس هذا النضج الفكرى وتـجلى فى النضج الفنى الذى لمسناه جميعاً فى هذه العروض ، التى أثبتت أن المسرح العراقى قد قطع فى السنوات الأخيـرة شوطاً كبـيراً نحـو استكمال واتقـان أجروميـة لغة المسرح الخـالصة ، وتراكيبـها ومفرداتها ، بل وبدأ فـى بعض التجارب يبتكر ويطور تقـنيات هذه اللغة السـمعيـة البصرية ، بل ويبـتكر تقنيات جديدة ، ليخرج بالمسرح العربى من نطاق محلية الدلالة إلى عالميتها . لقد أدرك المسرح العـراقى أن النضج هو انتماء وتفرد ، تواصل وتطور ، وأن تأكيد الهوية العربية لا يعنى الانغلاق ، أو بتر الوشائج المعرفية بين الحضارة العربية الممتدة فى التاريخ ، والتراث الإنسانى قديمه وحديثه .

لقد تنوعت العروض العـراقية بين عروض المسرح الكبـير - مسرح الجـراند ميـزانسين (الذى اكـتسب فى بعض الأحـيان أبعـاداً بانورامـية أوبرالية، كـما حـدث فى عرض رسالة الطير لقاسم محـمد) وعروض المسرح الصغير (الذى تقلص إلى حدود المونودراما فى بعض الأحوال)، بحيث شكلت البانورامـية الأوبرالية ، والمونودرامية الحمـيمية قطبى هذه العروض . وبين القطبين ، شكـلت العروض مساحة فنية ثرية ، قـوامها مزج الأساليب المسرحية العالمية ، الشرقية والغربية ، بالأشكال والصيغ التراثية ، مسـاحة تدرجت من الواقعية البسيطة (التى تـتعامل مع معطيات العـرض ، وكل علامـاته ، تعامـلاً أيقونيـاً أو إشارياً واضـحاً لانتـاج الدلالة)، إلى الرمـزية الكثيفـة ، التى تفرز مـستويات دلاليـة مركـبة ، تشتبك ايقاعاتها الصوتية / البصرية ، وتتصل .

مسرح المعركة وقضية الالتزام :

ولقد جاءت مـسرحية الافـتتاح ، الشاهد والقضية ، مثالاً واضـحاً لهذه الخريطة الفنية للعروض العراقية ، فالمسرحية تناقش قضية الالتزام، وعلاقتها بالهوية ، من خلال صراع الواقع والوهم ، وتطرح الواقع طرحاً اشارياً واضـحاً ، فى صـورة الجندى الحامل لـلسلاح ، الذى يسـتدعى ببساطة ووضوح ، دلالة مـعركة المصير ، التى يخـوضها العراق الآن ، دفاعاً عن واقعه الحضارى المستنيـر ، ضد غزو قوى التغيب والرجعية . أما الوهم ، فـيتخـذ فى المسرحـية صورتين : صـورة الوهم الفنى الذى

يتجسد فى علامـات «ميتامسرحية» عالمـية - أى تحيل إلى عالم الفن - وهى شخـصيات هاملت وعطيـل وأوديب ، وصورة الوهم الأسطورى ، الذى يتجـسد فى عـلامة رمزية / أيقـونية فى آن واحـد ، هى شخصـية شهـرزاد ، التى تبـحث عن شهـريارها الضائع ، لأنه بطاقـة هويتـها ، وشرط تحقق وجودها كشهرزاد .

وفى بداية المـسرحيـة ، يشتبـك عالم الفن والخيـال ، ممـثلاً فى الدرويشين ، اللذين يتـقمصان دورى هـاملت وعطيل ، بعالم الأسطورة والتراث ممثلاً فى شهرزاد ، التى تبحث عن هويتها فى شهريار الضائع . ويفرز الاشتـباك جدلية الدور والهوية ، التى تفرز بدورها جـدلية الالتزام بدور تاريخى أو قضية .

وفى الجزء الأول من المسرحية ، تتخـذ فكرة الالتزام صيغة المفارقة من خلال اشـتبـاك العلامات الـميتـامسـرحية (الدرويشـين = هاملت + عطيل)، مع العلامـات الرمزية / الأيقونيـة (شهرزاد - شـهريار = ؟) ، فندرك أن الالتـزام بالدور ، أو بقضـيـة ما ، التـزاماً تامـاً ، بعيـداً عن مقتضيات الواقع وحتميات التغيير ، من شأنه أن يجمد الإنسان ، ويحوله إلى قوة رجعية ضاربة ، أو إلى وهم هامـشى خارج مجرى الواقع - كما نرى فى مـثال الدرويشـين ، أو إلى روح ضـائعة ، فى غـابة من الدمى المتكررة الزائفـة ، كما نلمس فى حـيرة شهرزاد . وفى الجـزء الثانى ، يغزو الواقع ساحة الوهم ، ممثـلاً فى الجندى (الذى يمثل عنصراً اعلامياً

جديداً) ، وينشأ من جدل الوهم (الفنى / الأسطورى) والواقع ، تفسير جديد لفكرة الالتزام ، يعرف الالتزام بأنه التزام بالبحث عن الهوية الصادقة ، فى إطار الجدل المستمر مع الواقع ، ومع مقتضيات الظرف التاريخى ، ومسئولية الفرد إزاء الجماعة . ويتجسد هذا التفسير الجديد لفكرة الالتزام ، حدثاً دراميا ، فى لقاء شهرزاد الأسطورية بالجندى الواقعى . إن شهرزاد الضائعة فى غابة الدمى الخشبية التى يصنعها الدوريشان ، تحاول حين تلتقى بالجندى أن تلبسه ثوب شهريار ، لكن الصدام بينهما يفضى إلى التكشف ، وإلى القدرة على الفعل ، ومجابهة الأوهام وتمزيقها . ويتجسد تمزق الوهم ، مسرحياً ، فى صورة «ميتامسرحية» ، إذ يتحول الدرويشان عن دورى هاملت وعطيل ، ويتقمصان دوراً آخر ، هو دور أوديب ، الذى يفقأ عينيه ليفقد بصره ، حين يكتشف عمى بصيرته .

لقد استفاد المؤلف عادل كاظم من فكرة المسرح «المتمسرح» ، أو «الميتامسرح» ، فى تشكيل رؤيته ، فترجم فكرة الالتزام بالدور التاريخى، الجدلية ، بشقيها ، إلى فكرة تقمص الدور فى المسرح التقليدى تقمصاً تغييبياً (كما يفعل الدرويشان وشهرزاد فى البداية) ، وفكرة أداء الدور أداءً واعياً تحريضياً فى المسرح الملحمى البريختى (كما يفعل الجندى).

وقد تمكن المخرج محسن العزاوى من ابراز مفارقة معنى الالتزام

بالدور ، التى تمثل محور المسرحية ، على مستوى الرؤية ، فخلق فى الجزء الأول فضاء سيريالياً ، ذكرنا بعالم الحلم الذى تتفتت فيه الشخصيات وتتعدد (كما تتعدد فى دمى شهريار) ، وتتقنع بالرموز ، فى محاولتها اختراق حاجز الوعى الزائف ، إلى مخزون اللاوعى ، بحثاً عن الحقيقة؛ وجسد حقيقة الواقع الملحة، فى الجزء الثانى ، فى عواء الذئاب، وفى الإضاءة والمؤثرات الصوتية الموحية بالمعارك ؛ ثم جسد انتصار الوعى الحقيقى فى اللوحة النهائية ، للجنود حاملى الشموع ، التى شغلت الفضاء المسرحى رأسياً وأفقياً ، وكانت النقيض الإيجابى للوحة الدمى الخشبية فى الجزء الأول .

وإذا كان عادل كاظم قد اختار أن يطرح جدلية الالتزام بين الدور والهوية طرحاً بانورامياً ملحمياً ، فقد آثر يوسف الصايغ ، فى تناوله لنفس الجدلية ، فى مسرحيته العودة ، صيغة أكثر حميمية ، تمزج صيغة المونودراما النفسية ، بصيغة الدراما العائلية الواقعية . إن الجزء الأول من المسرحية يصور التجاء هارب من المعركة ، إلى حجرة زوجته ليلاً ، فى منزل أبيه ، للاختفاء . وبالرغم من جود الزوجة وحديثها ، يتخذ هذا الجزء شكل المونودراما النفسية ، أى المنولوج الداخلى ، الذى تتصارع فيه قوى النفس لتكشف عن أعماقها ، ويقدم لنا تصوراً فرويدياً عن أسباب هرب الجندى من المعركة ، وعجزه العام عن سلوك مسلك الرجل الناضج. وتتلخص هذه الأسباب فى علاقة المقاتل الهارب

بشخصية أبيه القوية الطاغية ، التى تتسلط على كل من حوله ، ويقدسها الجميع ، وعلاقته الملتصقة بأمه وزوجته ، ورغبته الدفينة فى الارتداد إلى المرحلة الجنينية والعودة إلى الرحم ، وهى رغبة تتجسد مسرحياً فى هبوطه إلى قبو المنزل للاختباء . أما الجزء الثانى من المسرحية ، فيلتزم بالواقعية الحوارية ، ويطرح صراعاً بين الحب والواجب فى نفس الأم والزوجة ، ويتخذ شكل المناظرة العاطفية / الأخلاقية .

وفى إخراجه لهذا النص ، حاول المخرج الكبير ، قاسم محمد ، أن يجمع بين الأسلوبين ، التعبيرى والواقعى ، فقسم خشبة المسرح فى الجزء الأول إلى قسمين ، أحدهما يغمره الضوء ، ويصور حجرة نوم الزوجة ، والثانى يغرق فى إضاءة معتمة ، ويتوسطه الأب الجالس على كرسيه ، ككتلة سوداء معتمة ، وخلفه نافذة عليها قضبان ، ينبعث منها مصدر الضوء الوحيد فى هذا القسم . وبين القسمين ، وقف الباب الواقعى / الرمزى ، الذى يقود إلى القبو فى رحم المنزل . وقد ساعد هذا التشكيل على إبراز التفسير الفرويدى لمأساة الهارب ، لكن دلالته غامت وتشوشت بعض الشئ بسبب رسم المؤلف لشخصية الزوجة فى هذا الجزء - التى جاءت كمجموعة من الإكليشيهات اللفظية الباردة (وكم تمنيت لو جعلها شخصية صامتة تماماً) ، وأيضاً بسبب التزام الزوج (محمود أبو العباس) والزوجة (هديل كامل) بالأداء الواقعى / الخارجى الصرف ، الذى حمل ظلالاً ميلودرامية . أما الجزء الثانى ، فقد انقسم

إلى وحدتين ، وحدة واقعية صـرفة ، هى مشهد الأم والزوجة ، ووحدة تعبيرية صرفة، هى مشهد الحلم. وإذا كان المخرج قد قلص الحركة فى الوحدة الأولى فى جانب المسرح الأيـمن ، وترك الجانب الأيسر (حجرة الزوجة) ، غارقاً فى الظلام ومهملاً ، بل وعبـثاً على عين المتفرج، فقد نجح فى الوحدة الثانيـة فى استخدام الديكور المسرحى بمـستوييه الرأسى والأفقـى، وأبوابه العديدة ، وفى توظيف الاضـاءة والصوت والـصدى ، لخلق لوحة شعرية ، شبه سيريالية ، على مستوى التشكيل.

لغة الصمت ومسرح الفرجة :

وعلى مسرح كلية الفنون الجميلة ، قـدم طلبة وطالبات قسم المسرح بالكلية عرضـين تجريبيين متمـيزين هما **الحلم الضوئى** ، وهو عـرض صامت من نوع الإبـداع الجماعى ، للمـخرج صـلاح القصب ، **وفرجة مسرحية** ، الذى ولفه كريـم جمعه من عدة نصـوص (هى مروج الذهب للمسعودى ، **وألف ليلة وليلة** ، **وجحا العربى** للدكتور مـحمد رجب ، **والطعام لكل فم** لتوفيق الحكيم) ، وأخرجه فاضل خليل .

ويمثل عرض **الحلم الضوئى**،صرخة احتجاج شبـابية عنيفة،تجسد بلغة المسرح الخـالصة،موقف الجيل الجديد من ماضيه وحـاضره،وتتخذ من حيرة الكلمة وعـجزها،ومن فساد الرموز وتهرئها مفتـاحها التشكيل، فيـغدو الصمت،وقـمع الصوت مـقولة العرض الدالة. إننـا هنا بإزاء عمل تتجسد رسالته فى صيغـته الأسلوبية الدالة (التمثيل الصامت)،وتتآلف كل مفـرداته لتتـرجم هذه الرسالة إلـى جدليات تشـكيلية،حـركية ومكـانية

وضوئية .

فالعرض يدور فـي حجرة بيضاء مـستطيلة ، تمتد على جـانب منها مدرجـات المتفـرجين، التى تشكل منطقة ظـلام وسكون ، وفى الجانب المقـابل، يتوسط الحائط حاجـز زجاجى مستطيل (كـشاشة سينمـائية)، يكشف منطقـة من الصـخب اللونى الحركى ، تـتسم بالسـرعة والآليـة والتناقض ، وتحمل عنصر تهـديد وظلال رعب . وبين المنطقتين ، بين مسـاحة الصـمت والظلام، التى يقبع فـيهـا المتـفرج (والتى تمتـد على الجـانبين خـارج الحـجرة من خـلال شقـين فى الجـدران على اليمـين واليسار)، ومساحة الجنون اللونى والحـركى ، تتشكل منطقة ثالثة، تسبح فى إضـاءة شاحـبة مـحايدة ، تخنق اللون والصـوت والحركـة . فأمـام المتـفرج، القـابع فى الظلام، تشتـبك مجمـوعة من الشـباب المـترنح الشاحب فى تشكيـلات حركية بطيـئة ، دائرية ، متمـاوجة ، توحى فى مجموعـها بالمرض والوهن، الحيرة والتخبط ، بينمـا تنتشر حولهم، فى هذا الفـضاء الشاحب، حـقائب سـفر مـبعـثرة ، وأكوام مـن الأشرطة السينمـائية المحلولة ، وآلات وترية فقـدت أوتارها، وآلات نفخ ضاعت مفاتيحها ، وسماعات تليفونيـة مفصولة الأسلاك ، وصور أشعة طبية هنا وهناك . وفى الخلفـية، إلى اليسـار، تنتصب حلة رجل على مـشجب، داخل هيكل دولاب فارغ ، وكأنها رجل فقد رأسه .

وتتـصل هذه المناطـق الثـلاث ، التى تشكل جـدليـات الفـضاء

المسرحى الحركية والضوئية ، عن طريق علامة دالة ، دائمة التحول ، هى شخصية المعلم / الأستاذ / الكاهن ، الذى يرتدى لباس المعلم التقليدى حيناً ، والعباءة الجامعية حيناً ، ورداء كهان الماضى حيناً ، ويتجول بين المناطق الثلاث دوماً ، مثبتاً عينيه فى كتاب ، وقد يتوقف حيناً ليمعن النظر فى صور الأشعة الطبية ، لكنه، فى كل الأحوال ، غافل عن الشباب المستغيث به دون صوت . وتكتسى حركة هذا الرمز الواضح للسلطة الفكرية، دلالة ساخرة ، إذ نراه من خلال اللوح الزجاجى، يتقهقر إلى الخلف إذ يتقدم إلى الأمام ، ثم تصل السخرية المريرة ذروتها، إذ يرفع الحلة المعلقة على المشجب أمامه، فتختفى رأسه ويغدو نفسه كمشجب .

وينبثق التوتر الدرامى فى هذا العرض الصامت ، ويتقدم إلى ذروته، التى تحتمها جدليات المكان ، من خلال محاولات الشباب المستميتة، فى منطقة شحوب الضوء ، للسفر (حمل الحقائب والتجول بها ثم الاستسلام والارتماء فوقها)، أو للهرب (إلى منطقة الظلام، فى شقوق الجدار الأبيض الأصم)، أو إلى منطقة الآلية المرعبة، خلف الحاجز الزجاجى، التى تنتظمهم فى تشكيلتها المجنونة حيناً ، ثم تلفظهم وقد أصبحوا أكثر مرضاً ووهناً) ، أو للاتصال بعالم آخر لطلب النجدة، من خلال سماعات التليفون المقطوعة الأسلاك ، أو للتعبير عن أنفسهم بالكلمات ، التى تتحشرج فى حلوقهم ، أو تتضخم وتتشوه من خلال

آلات النفخ الموسيقية، التى يحاولون استخدامها كمكبرات للصوت .
ويتخذ التوتر الدرامى مساراً صاعداً هابطاً، فى تعاقب الحركة المتشنجة المتخبطة، والحركة المترنحة المفصحة عن المرض والأعياء ، ويصل إلى ذروته، حين تفتح فتاة حقيبتها ، وقد يأست من الهرب أو السفر ، وتبدأ فى بعثرة محتوياتها الدالة (أكوام من أشرطة التسجيل المحلولة ، واسطوانة موسيقى، وكتاب يحمل صورة بريخت) ، فتشرق لحظة التنوير، وندرك فساد وعقم رموز السلطة الفكرية والحضارية السائدة ، ورفض الشباب لها، وضرورة التخلص من عبثها، كشرط للخلاص من عالم التعلق والتخبط، والعزلة والصمت .

ورغم قتامة الرؤية التى يطرحها العرض، إلا أنه يهدف فى النهاية إلى استثارة المتفرج الصامت ، الغارق فى الظلام، وحضه على فعل التغيير، ففى هذه المنطقة الصامتة، الضائعة المعالم، يكمن الأمل الوحيد فى تشكيل عالم بديل، لعالم الآلة اللاإنسانى خلف الزجاج ، وعالم الخواء والمرض الروحى. الذى يشغل وسط الحجرة البيضاء، وفى فعل المتفرج، وإضاءة وعيه، يكمن المهرب الوحيد لجيل الشباب من قهر الكلمة وقمع السلطة أو لا مبالاتها ، ومن تقطع الوشائج وفساد الرموز. إن الحلم الضوئى عرض سيريالى، يعتنق منطق الأحلام، ليكشف فساد منطق الواقع، ويجعل المتفرج عنصراً أساسياً فى تشكيل جدليات فضائه المسرحى .

وفى عرض فرجة مسرحية ، يتكرر مبدأ تغييب ثنائية الخشبة

والصالة ، إذ يلتزم العرض بسينوغرافيا دائرية، تتخلى عن عنصر الديكور تماماً ، وتستخدم الممثل كعنصر التشكيل الأساسى . فالعرض يتم فى قاعة من المدرجات الدائرية، التى يجلس عليها المتفرجون ، تتوسطها، فى عمق الدائرة حلبة ، كحلبات السيرك ، يتحرك الممثل داخلها حركة دائرية تكشف عن أبعاده الثلاثة ، كما يخترق مدرجات المتفرجين صعوداً وهبوطاً ، فيمتزج المؤدى بالمتفرج ، وتتحول القاعة بحضورها الجمعى، ما بين متفرج مشارك ، وممثل متعدد الأدوار، إلى وحدة واحدة، تلفها إضاءة واحدة، تجسد فى انعكاساتها المتعددة والمختلفة على المرايا الموضوعة وسط الحلبة وأعلاها ، مفارقة الوحدة والتعدد التى تنتظم العرض فى مجموعه . وينبثق هذا العرض من فكرة المسرح داخل المسرح أى من فكرة التمسرح بغية التنوير والتوعية . فنحن نرى فى البداية مجموعة من الممثلين الجائلين الذين يقررون تحويل شخصية جحا التراثية إلى ملك لمدة ثلاثة أيام بدلاً من تيمورلنك ليعيد صياغة التاريخ. وكما يقضى منطق لعبة تحويل التاريخ الرسمى عن مساره ، أو طرح بديل مؤقت له عن طريق الخيال الشعبى ، نجد الممثلين يغيرون ملابسهم أمامنا ، وينتهجون أسلوبًا كاريكاتيورياً مبالغاً فى التمثيل ، ويقلبون الأوضاع التاريخية رأساً على عقب ، ويخلطون الأزمنة وملابس العصور المختلفة .

لقد كشف هذا العرض عن خيال مسرحى وحس تجريبى خصب ،

وأبرز عنصر التـواصل بين تيار التجـريب الاحتفالى فى العـالم العربى، وطبيعـة المسرح الشعـبى الحقيقـية فى العالم الغربى ، قـبل أن تقلصه الواقعـية والطبيـعية وتقـولباه ، وتحـولاه إلى مسرح برجـوازى يخاطب الخاصة. لقد ذكرنى هذا العرض بمحاولات بـيتربروك التجريبية، للعودة بالمســرح إلى أصوله الشعبـية ، بعيداً عن قـوالب وتقاليد مســرح العلبة الإيطالى، الذى يعتمد على الإيهام ، وقادنى هذا التداعى إلى سؤال : ألا تثبت هذه التجربة ، ومثيلاتها فى مصر والعالم العربى ، أن البحث عن صيغة خاصـة للمسرح العربى ، تستلهم التراث الشعـبى ، هو فى حقيقة الأمر بحث عن المسرح الشعبى الحقيقى فى كل زمان ومكان ؟ هل ننسى فى خضم الحـديث الحماسى عن هوية الـمسرح العربـى إننا ننتمى إلى الإنـسانيـة جمعـاء ، ونشترك مـعها فـيما أسـماه العالم الـنفسى (يونج) بالنماذج الفطرية (Archetypes) ، التى تفصح عن نفـسهـا فى موتيفات وأبنية القصص الشعبية ، التى تتشابه من قومية إلى أخرى ؟

مسرح الدار ولغة الأمكنة :

وإذا كـان البحث عن المـســرح الشعـبى هو فى النهـاية بحث عن المسرح الحـقيقى ، فليس من المستـغرب أن نجد فرقة المســرح الشعبى العراقـية ، تقدم لنا عـرضاً من أرفع عروض الـعالم العربى من الناحـية الفنية ، ومن أكـثر هذه العروض تواصـلاً مع الجمهـور ، رغم صيغـته التجريبية ، وجدته الشديدة، وهو عرض ترنيمة الكرسى الهزاز .

لقد اختار المخرج الفذ، عوني كرومى، نصاً شاعرياً رقيقاً، للمؤلف

فاروق محمد، يجسد من خلال حالة الانتظار والترقب صراع الوهم والواقع ، والماضى والحاضر ، فى نفس امرأتين ، إحداهما مطربة، غرب ماضيها الذهبى، وتردت فى حفرة النسيان ، والأخرى زوجة وأم ، رحل عنها الزوج والابن ، فشابت فى انتظار عودتهما . وطعَّم عونى كرومى هذا النص البديع، الذى يحمل ملامح من واقعية تشيكوف الشعرية حيناً، ومن واقعية سترندبرج النفسية العنيفة حيناً ، والذى يرتقى بمفردات الواقع العادية إلى مرتبة الرمز، كما يفعل إبسن ، وتتردد فيه أصداء من أشواق لوركا الجامحة إلى الحب والحياة ، وتعشعش فى أركانه أوهام إدوارد ألبى المنسوجة من خيوط اليأس - طعَّم عونى كرومى هذا النص المتفرد ، رغم أصدائه العالمية العديدة ، بأشعار عريان السيد خلف، الشعبية العذبة ، فنفث فى شعرية التركيب، طاقة من الشعر المسموع والمغنى ، على نمط المقامات العراقية القديمة ، ثم ترجم جدليات النص البنائية إلى جدليات مكانية مركبة، يلعب المتفرج دور المحرك الأساسى الأولى لها ، ويضمها جميعاً بيت بغدادى قديم ، ساحر المعمار ، يرقد فى سكينة وادعة على ضفاف دجلة .

لقد شغل المسرحيون التجريبيون أنفسهم طويلاً بمشكلة القضاء على الفاصل الوهمى بين منصة التمثيل وقاعة المشاهدة ، وبكيفية تحويل المتفرج من متلق سلبى إلى مشارك فاعل ، وذهبوا فى حلولهم مذاهب عديدة . أما عونى كرومى ، فقد تمكن بلمسة عبقرية من تخطى المشكلة

تماماً ، إذ جعل عرضه ينطلق بدءاً من حركة الجمهور فى المكان ، وتعرفه الجسدى الحميم على بنيته المعمارية ، ثم قابل مستويات المكان المعمارية بمستويات النص البنائية .

لقد تعامل كرومى مع هذا البيت القديم الساحر ، الذى تحول إلى مسرح يحمل اسم قاعة منتدى المسرح التجريبى ، كفضاء مسرحى كامل، يبدأ من بابه الخارجى، ويمتد بطوله وعرضه وارتفاعه ، حتى سقفه العالى، بحيث غدا من المستحيل أن نفصل التجربة عن البيت ، أو البيت عن التجربة ، وكأننا فى كل مرة نعود إليه، سنخرج من دائرة الواقع الحاضر، إلى منطقة الانتظار الدائم، فى اللازمن ، التى تقطنها المرأتان .

إننا إذ نخطو داخل الدار فى الظلام ، ونتلمس الخطى إلى الحجرتين المنخفضتين الصغيرتين، القابعتين على جانبى المدخل ، الواحدة تلو الأخرى ، نشعر وكأننا ننفذ ، فى كل مرة ، إلى أعماق نفس بشرية ، ونعايش حقيقة معاناتها . ففى واحدة من الحجرتين، نلتقى بامرأة، على وجهها غلالة شفافة ، تجلس فى ضوء الشموع الخافت، على كرسى هزاز، تتأرجح فى حركة رتيبة ، وتغنى بصوت يبدأ همساً، ثم يعلو، ليعود فينداح فى دوائر الهمس مرة أخرى ، ليبدأ دورة جديدة، مع خروج دفعة من الحاضرين ودخول أخرى ، فتجسد حركة

الكرسى الهزاز تأرجح المـرأة الدائم، وتعلقها بين الماضـى والحاضر ، بينما تجسد دورة ترنيـمتها صعوداً وهبوطاً ، تأرجح مـشاعرها بين اليأس والرجاء ، ودورة اشتعال جذوة الأمل وخبوها فى نفسها .

أما الحجرة الأخرى، فتقطنها امرأة تتـشبث بباب مغلق فى عمقها ، وتردد فى ضراعة متشنجة جملة واحدة «لازم ييجى» ، فتخلق العبارة، فى علاقتها بوضع المرأة الجسدى ، وبالباب المغلق، تشكيلاً صوتياً وبصرياً دالاً ، يلخص فى هذه اللوحة الصوتيـة الحركية المقتصـدة البليغة، تاريخ المرأة النفسى ، ومعاناتها الحاضرة ، ويرهص باستحالة العودة ، خاصة وأن المرأة تستدير وتواجهنا، وتجلس على عتـبة الباب المغلق، لتبدأ فى حرق خطابات الراحل القديمة ، الزوج / الابن ، حيا كان أو ميتاً .

وبعـد هذه الزيارة ، وهذا الولوج الحمـيم إلى أعمـاق اللاوعى عند المرأتين ، وننتقل إلى سـاحة الدار ، أو حجرة المعيشـة اليومية ، بكل أبعادها الدالة ، لتصعد إلينا المرأتان ، كل تحـمل شمعتها ، وتبدأن فى ممارسة حياتـهما اليومية العادية ، فنشعر وكأننا انتـقلنا إلى مستوى آخر من مستويات الوعى ، إلى مـستوى الأنا الاجتماعـية ، ومن عالم العزلة الداخلية ، إلى عالم المشـاركة فى الواقع اليومى . لكننا ما أن نألف هذا المسـتوى الجـديد، حتى نكتـشف أنه نسيج عنكبـوتى واه من الأوهام، يفصل هاتين المـرأتين عن العالم من حـولهما ، وعن مـجرى الزمن ، ويعتـمد على مـؤازرة كل من المرأتـين لوهم الأخرى . فـالزوجة الأم،

تساند وهم عـودة المجد إلى المـطربة السابقة ، وتسـتجدى منهـا مؤازرة مماثلة، لوهم عودة الزوج / الابن الغائب .

ويترجم عونى كرومى حالة الانتظار، لعـودة الماضى فى المستقبل، إلى حالة طقسيـة، تستخدم الترانيم والصلوات ، والشـموع ، والبخور ، والخبز وماء الورد ، وصينية القرابين النحـاسية الدائرية ، فيتجسد الحنين صـلاة حارة ، ويكتـسب الانتظار دلالة الخـلاص الروحى والجسـدى ، وندرك أن خلاص المـرأتين لا يمكن أن يتحـقق داخل دائرة الزمن ، أو حلقته المفرغة . ويتأكـد هذا الإدراك، حين يتعرض عالم المرأتين لخطر اقتـحام الواقع، متمـثلاً فى طرقات الباب، ورنين جـرس الهاتف . وإزاء خطر الغزو هذا، ترتعب المرأتان ، وتصرخان صرخة مدوية . ورغم أن الطارق يمـضى، ويتـوقف الرنين ، إلا أن نـسيج الـواقع الوهمى، الذى تعيشه المرأتـان، يهتز بشدة ، وتبدأ الحقيقة فـى اختراق حاجز الوهم، فتنتقل المسرحية تدريجياً من لعـبة مؤازرة إلى لعبة مكاشفة مدمرة ، تبلغ فى عنفـها أبعـاداً تذكرنـا بعنف ووحشـية عـمليـات التعـرية فى بعض مسرحيات سترندبرج .

وإذ تبدأ عملية الـتعرية – التى تتبادل فيهـا المرأتان دور الأنا العليا بالنسبة للأخرى – تنتقل الحركة المسـرحية إلى مستوى أعلى فى الفضاء المسرحى ، فتتناوب الممثلتان الصعود إلى شرفات الدور الأعلى، المطلة على القاعة من كل الجوانب ، ويمـلأ صوتاهما جنبات الدار ، ويصطدم

بسقفهـا ليرتد إلينا فى ساحتها ، ويمتـزج بأصوات فتح الأبواب والنوافذ وغلقهـا وصفـقها العـنيف ، فكأن أبواب الحقـيقة تنفـتح وأبواب الوهم تصفق فى وجـهيهمـا . وإذ تصل التعرية إلى ذروتها ، يتـرجم كرومى تفتت الوهم إلى قـصاصات ورق - هى الخطابات القـديمة، التى تتطاير من الدور الأعلى إلى الساحـة لتنتثر على أرضها ، ويتـرجم حالة القنوط المجنونة، إزاء هذه التعرية من ستر الوهم الواقى، إلى إزدياد سرعة إيقاع غناء المطربة ، وإلى حـركـة المرأة الأخـرى، التى يعلو إيقـاعهـا، فى كريشندو هستيرى لاهث - جسدى وصوتى - يتحول فيه جسدها إذ يدور حول نفسـه وحول القاعة فى آن واحـد ، إلى دوامة متنقلة ، ويفقـد فيه صوتهـا بشريته ، فيـغدو كصوت على آلـة تسجيل تدار بضعف السـرعة الطبيعية .

وفى هذا العرض البـديع، تتراسل جدلية الحوار والغـناء، مع جدلية الحركة الدائرية، فى المكان الثابت المغلق . فالـحديث يتخذ دائماً مساراً دائرياً ينطلق من عـبارة «لازم ييجى»، ليـعود إليـها مرة أخـرى، مشكلاً سلسلة من الحلقـات المفرغـة . أما الغناء ، فهـو يردد أنغام المقـامات العراقية القديمة، ويعـبر عن الحنين إلى الماضى البعيد . وبين الأمل فى المسـتقبل، الذى تطرحه العـبارة المحورية المكررة ، وشـجن الماضى، الذى تستحضره المقـامات ، يقبع الحاضر فى سكون مضطرم ، فى زمن ضائع بين الزمنين. لقـد تعامل كرومى مع اللغـة فى هذ العرض ، على

مستوى النغم والإيقاع والإيحاء ، فأشتبكت موسيقى الأداء بموسيقى الحركة ، وجاء العرض أشبه بالقصيد السيمفونى .

وقد جاء عنوان هذا العرض، مفتاحاً لبنيته الدلالية. فكلمة الترنيمة، تستدعى فى آن واحد، الترانيم الدينية وترانيم المهد ، ومعانى الابتهال والهدهدة والسلوى . أما الكرسى الهزاز، الذى يرتبط فى الذهن بالأطفال من ناحية وبالعجائز من ناحية ، بأول العمر وآخره.، وبالماضى والمستقبل، فهو يتصل بهذه المعانى ، ويستدعى فى حركته الهلالية (أى نصف الدائرية) الرتيبة ، شكل الدائرة، ومفارقة الحركة التى تفضى إلى ثبات. وقد كان صوت مريم البطاط، الرائق المنساب، هو الوتر السحرى، الذى لعبت عليه إقبال نعيم معزوفة أدائها العبقرى، بتنويعاتها الثرية .

وفى نفس المكان الساحر ، فى مبنى منتدى المسرح التجريبى ، شاهدنا تجربة أخرى فى لغة الأمكنة ، فكان عرض **مرحباً أيتها الطمأنينة** شهادة امتياز فنى لمخرجه عزيز خيون . ولعب المكان فى هذا العرض دوراً أساسياً ؛ فهو عرض يتشكل من خلال جدلية الحضور والغياب فى المكان .

إن جدلية الحضور والغياب تبرز فى عرض **مرحباً أيتها الطمأنينة** منذ اللحظة الأولى . إذ ما نكاد نخطو داخل الدار، حتى تلقانا على بابه الممثلة / صاحبة الدار ، وتصدمنا بسؤال لاهف عن غائب مفقود ،

فتذوب حقيقة الحضور والوصول، فى الحاح الغياب والرحيل . وبعد هذه المقدمة التى أبدعها المخرج ، التى تصدمنا وتضعنا فى حضور لحظة الافتقاد والبحث ، نخطو داخل دار تنضح تفاصيلها بغياب ساكينها - فهى دار مهجورة : لعب مبعثرة ، وآنية زهور مقلوبة ، ومفرش مائدة متهدل ، ولوحات معوجة مائلة على الجدران . ثم تواجهنا المرأة السائلة، وإذا بها حاضرة / غائبة ، حاضرة فى المكان ، غائبة فى لحظة فراق ماضية، سجنتها فى عزلة الانتظار واللافعل ، فى مساحة غامضة بين العقل والجنون ، نلمسها فى حركاتها العصبية المتوترة ، وصوتها الذى تشوبه رنة هستيرية . ثم يؤكد لنا المخرج هذه الجدلية المولّدة للعرض، فى صوت القطار الذى يملأ جنبات القاعة ، أو البيت . فالقطار حضور وغياب ، رحيل وعودة . وبين الرحيل والوصول يقبع الانتظار . فالمرأة التى تواجهنا هى امرأة تنتظر ، وكأنها على رصيف محطة قطار ، أو على رصيف ميناء، تنتظر وصول سفينة .

وكما يتجسد الانتظار صوتياً فى ضجيج القطار ، يتجسد أيضاً بصرياً، فى اللوحة الوحيدة المستقيمة على الجدار ، وهى لوحة للفنان الفرنسى ديلاكروا، تصور تحطم سفينة «عولس» أو «يوليسيس» . والسفينة التى تكشف عنها الإضاءة بعد الظلام الذى صاحب صوت القطار، تجسد، مثلها مثل القطار ، مفارقة الرحيل والعودة ، الحضور والغياب . وتشتبك هذه اللوحة فى علاقة دالة مع لوحتين ترمزان إلى

الحياة : إحداهما تصور زفافاً ، والأخرى هى لوحة طبيعة صامتة، تصور مائدة عليه فاكهة وطعام . فلوحة السفينة الغارقة هى اللوحة الوحيدة المستقيمة على الحائط ، بينما تتخذ اللوحتان اللتان تعبران عن الحياة أوضاعاً مائلة معوجة . ويفجر هذا التقابل بين اللوحات، منذ بداية العرض، دلالة اللاعودة . فإذا كان «عولس» قد عاد فى النهاية إلى زوجته الصابرة «بنيلوبى» ، فإن «سندباد» بطلتنا ، كما تناديه ، لن يعود ؛ فقد تحطمت سفينته قبل أن تصل إلى الميناء . لقد استخدم عزيز خيون هذه اللوحة، فى تقابلها مع اللوحات الأخرى، ليخلق استعارة شعرية تبطّن العرض كله، وحول بطلته إلى «بنيلوبى» عربية عصرية ، تغزل الانتظار ذكريات، ولحظات أمل ويأس .

وفى هذا المحيط التشكيلى الدال ، الذى تطرحه كل علامات العرض، على مستوى الصوت والصورة، تصل البرقية التى تحمل وعداً بعودة الغائب ، وتشتبك بهذا الإطار ، أو المحيط الدلالى ، لتولد تورية درامية ساخرة مؤسية، تبطّن كل أفراح وأحلام هذه المنتظرة . ويمضى العرض، ويتقدم على محورى الحضور والغياب ، فى إطار هذه التورية الساخرة ، ويتجسد فى حديث الزوجة إلى طيف الزوج والطفل والصديقات ، وأصوات السيارة التى تؤذن بوصول العاشقين المجهولين، اللذين يلتقيان أمام المنزل يومياً ، ثم رحيلهما .

وينتهى العرض نهاية حتمية، يفرضها منطق الطرح التشكيلى الذى انتهجه المخرج ، والذى تجسده صورة السفينة الغارقة منذ البداية .

والنهاية هى برقية أخرى، يتركها المخرج، بذكاء شديد ، غامضة ، قابلة لعدد من التفسيـرات ، تدور كلها فى فلك واحد، هو عقم الانتظار . إن نهاية النص الذى كتـبه جليل القيسى ، تخبرنا صـراحة بموت الزوج فى حادث بالخارج ، تنهار على إثره الزوجة فى حضور صديقة تظهر فجأة ، ودون مبرر ، لتقرأ البرقية التى لا تقوى الزوجة على قراءتها . لكن عزيز خيون أصاب حين عدل هذه النهاية لتتسق وتعديله العام للنص .

إننا ننتقد المخرج أحـيانًا إذا تدخل فى نص بالحذف أو التعديل ، بدعوى أن هذا من شأنه أن يغير رؤية الكاتب ، وقد نسمى هذا فى بعض الأحيـان إفسـاداً معـيباً . لكن تـدخل عزيز خيـون لتعـديل نص جليل القيسى، جـاء تدخلاً إبداعياً ، أحـال نصاً مونودراميـاً متقنعاً ، وواقـعياً متواضعـاً ، إلى عرض مسرحى شعرى متـميز . وكنت أتمنى لو تدخل أكثر من هذا ، ليزيح التفاصيل الواقعية الخاصة بالزوج ، وظروف رحيله وغـيابه ، التى عـاقت تدفق العـرض بعض الشئ ، وأن يحذف سـاعى البـريد، كما حـذف الصديقـة زجاء . إن نص جلـيل القيـسى، يعتـمد بالدرجة الأولى على عنصرى الترقب والمفاجأة المـثيرة، غير المبررة من داخل العمل . فالبرقـية الأولى التى تصل لا تفجر موقفـاً نامياً ، يحمل أى نوع من الصراع أو الـتقابل ، ولا يكشف عن شـخصـية ، أو يحلل علاقة ، بصورة تمـهد للنهاية ، ولا هو يبنى حالة شعـورية مهيمنة . إن حديث المرأة ، بين وصـول البرقية الأولى والثانية ألا يتـجاوز بعضاً من ذكريات تتخللهـا فقرات من أشعار، بـعضها، أجنبى وبعضـها عربى ،

استبدلها المخرج بفقرات أبلغ، وأعمق دلالة، من شعر المتنبى والسياب. ويطرح حديث المرأة بين الفينة والفينة ، بصيغة تقريرية ، جملاً معلقة حول قدر المرأة فى مجتمعنا الشرقى . ويقول المؤلف، فى كلمته التى قدم بها نصه : «إن البيوريتانية المكتومة والعنيدة ، والانتظار واللااهتمام، سيبقى قدر المرأة فى مجتمعاتنا ، طالما لا تستطيع، وبكبرياء، أن تقول كل شئ دونما كبح أو تعقيد أو تزييف، وبحرية مطلقة» . وهذا كلام جميل ، لكنه يظل كلاماً لا يتحقق فعلاً دراميا فى النص بأى مفهوم قديم أو جديد . فالمرأة التى نقابلها فى النص الواقعى المطبوع، إمرأة مغيبة الوعى والفاعلية ، عاجزة حتى عن الثورة - إنها المرأة الرومانسية، الناطقة بأشعار (شيلى) ، المتعبدة فى محراب الرجل مهما أخطأ . لقد انتهج المؤلف الواقعية ، ولو كان صادقاً فى كلمته ، لاستطاع أن يتناول قضية ساخنة فى إطار مسرح القضايا الاجتماعية ، وأن يعرض بعمق لطبيعة العلاقة بين الرجل والمرأة فى مجتمعنا الشرقى. لكنه آثر السلامة ، واكتفى بطرح الصورة الرومانسية السلبية النمطية للمرأة .

وكما تقنع النص فكراً بقناع النظرة التقدمية للمرأة ، تقنع أيضاً شكلاً . فالنص رغم شخصياته الثلاث ، نص مونودرامى بكل ما لهذا الشكل الغربى الوافد علينا من سلبيات فكرية . لقد أنقذ عزيز خيون هذا النص ، حين نقله من محيط المسرح الواقعى ، إلى محيط المسرح

التعبيرى . ومن محيط القضايا الاجتماعية ، إلى ما أسماه (إرنست توللر) بالمحيط التراجيدى للحياة ، وحوله إلى تجسيد لحالة الانتظار ، التى تؤرقنا جميعاً فى العالم العربى . ولا تخفى على المشاهد لهذا العرض أوجه التشابه بينه وبين عرض الترنيمة ؛ ويبدو أن هذا البيت البغدادى الجميل، سيفرض أسلوباً مميزاً على عروضه . ولم يكن لهذا العرض أن يحقق تميزه الواضح، لولا إضاءة كامل هاشم الدرامية الحساسة، وديكور هيفاء حبيب البسيط العميق الدلالة ، وأداء عواطف نعيم المتوتر الحساس، الذى كشف عن مرونة صوتية وجسدية فائقة ، وشحنة انفعالية شديدة الصدق .

ألف رحلة وسيمفونية تحول العلامات :

ولعزيز خيون أيضاً شاهدنا فى إطار عروض المسرح الكبير خلال المهرجان، عرض ألف رحلة ورحلة، عن نص الكاتب العراقى الشاب فلاح شاكر . وإذا كان الانتظار بين الرحيل والعودة هو محور عرض خيون الأول ، فإن فكرة المسخ - مسخ الهوية العربية تحت وطأة التزييف والقهر - هى محور عرضه الثانى . ويطرح العرض هذه الفكرة طرحاً مجازياً، متعدد الدلالة ، على مستوى الصوت والصورة ، فيرتفع بها من المحلية إلى العالمية ، ويحولها إلى فكرة المسخ فى كل زمان ومكان .

لقد تعرض الأدب العالمى قديمه وحديثه لهذه الفكرة، فتناولها أوفيد

قديماً، فى عمله الخالد، التحول (Metamorphosis) ثم طرحها حديثاً جوناثان سويفت فى أسفار جاليفار ، وجعلها يونسكو محور مسرحية الخرتيت ، وكافكا محور قصة الصرصار، وترجمها كامى إلى الطاعون، فى روايته التى تحمل هذا الاسم .

وإذا كانت هذه الأعمال قد انتهجت فى مجموعها ما أسماه فختانجوف بالفانتازيا الواقعية ، فإن عرض ألف رحلة ورحلة يجسد فكرة المسخ، فى أطار ما يمكن تسميته بالفانتازيا التراثية ، التى تحدث تأثيراً نهائياً أشبه بتأثير الكوميديا السوداء ، وتستخدم عنصر القسوة، وأسلوب الجروتسك - أى المبالغة فى التشويه وقلب المواضعات البصرية ، والتوقعات المنطقية ، إلى حد تفجير ضرب من الضحك المرتعب، المتوتر.

وتتشكل فكرة المسخ فى المسرحية، وفق جدليات الثبات والتحول ، والوحدة والتعدد ، وتتجسد فى صورتين محوريتين هما : صورة البشر / القرود، وصورة البشر / الخراف. وتتعاقب الصورتان فى إيقاع متصاعد، تنظمه الفواصل الإطارية، التى تمثل الخيط السردى للعرض ، والتى نرى فيها تحول شخصية سندباد التراثية، من محور البطولة إلى محور الزيف والتسلط والإفساد ، وانقاسمها إلى أربع وحدات متكررة - أى إلى أربعة سنادبة ، فتبرز دلالات المسخ، من زيف وخلط وفقدان للهوية .

وفى سينوغرافيا العرض، كانت ثنائيات الوحدة / التعدد ، والثبات/ التحول، المحاور التشكيلية . فالستارة المثلثة، التى تهيمن على

الفضاء المسرحى طولاً وعرضًا وارتفاعـاً ، وتتعلق من عمود أفقى، يمتد بعرض المـسرح ، ويتحـرك صعوداً وهبـوطاً ، تنتج دلالاتها، كعـلامة مهيمنة، وفق جدلية الثبات والتحـول . فهى تبدو حيناً كعلامة أيقونية - أى تحاكى فى شكلها معناها - فتكون خيـمة أو جبلاً ، ثم تتحول حيناً إلى علامة إشارية، إذ تتموج لتـصبح بحراً ، ثم تغدو فى بعض الأحيان علامة رمزية، ترمـز لخيمة التاريخ أو التراث العربى كله . لقـد استخدم المخرج الإضاءة وحركة الستارة، لإحداث هذا التحول العلامى الدائم لهذا العنصر التـشكيلى المهيـمن . أما جدلية الـوحدة والتعدد، فـقد حكمت التشكيلات اللونية والحركية للمـجموعات . وكانت إقبال نعيم، فى دور المرأة التى لا تستطيـع أن تقاوم حالة المسخ العام، التى حـولت الجميع إلى خـراف، فى حكاية أحـد السنادبة ، فـتلفظ تفـردها ، أو غـربتهـا وعزلتهـا عن المجموعة الممـسوخة ، وتسعى إلى الانضمـام إلى صفوف الخراف ، فـتأكل الطعام المسـحور - كانت إقبـال نعيم فى هذا الدور ، تجسيـداً دراميا فعالاً لمـأساة اغتراب الإنسان فى عـالم القردة والخراف ، وذكرتنا بمأساة بيرانجيه ، بطل مسرحية الخرتيت ليونسكو . لقد بهرتنى إقبـال نعيم بأدائـها مرتيـن فى هذا المهـرجان ، مرة فـى عرض ترنيمة الكرسى الهزاز ، ومـرة فى هذا العـرض؛ فهى مـمـثلة تمـتلك أدوات وتقنيات فنيـة عالية ، تستـخدمهـا بأحساس عمـيق دافئ ، وصدق يكاد ينسينا حرفيتها المتمرسة .

ولا نسـتطيع أن ننـهى الحـديث عن العـروض العـراقـيـة فى هذا

المهرجان، دون أن نذكر عرض رسالة الطير الذى حاول فيه قاسم محمد أن يخلق باليهاً أوبرالياً تراثياً عربيـاً ، ذا رسالة فكرية إيجابية واضحة - على نهج الأوبرا الصينية ، فـجاءت بنية العرض أوبرالية صرفـة، تعتمد على تبادل وتعـاقب المقاطع الجمـاعية (Choral Pieces) مع المقاطع المنفردة (Arias) ، وذلك على مسـتوى التشكيل الحـركى والصوت . ورغم ثراء العـرض بالمؤثرات البـصرية ، التى لعـبت الإضاءة وحـركة المـجاميع مع المـلابس الدور الرئيسى فـيـها ، إلا أن غـياب عنصـر الموسيـقى (الذى استبدله المعـد / المخرج بالإيقاع فـقط) ، والاستغناء عن الغناء بالإنشـاد - أى الإلقاء (recitativo) ، قد أفقـر العرض على مستوى البنية الصوتية .

ومن عروض الشـباب التجـريبية الجيـدة، لا ننسى مسرحـية حكاية صديقين ، التى أخرجها الفنان الكبير سامى عـبد الحميد، فقدم لنا درساً فى تواصل السيرة المسرحية فى العـراق بين الرواد والشباب، أو مسرحية الليلة نلعب، التى أعدها عن نص لوليـد إخلاصى، وأخرجـها، الفنان الشاب، حيدر منعثر، ليعرض لنا من خلالها، فى إطار المسرح التعبيرى، قراءة الشباب لتاريخ البشرية، وصراعاتها المريرة منذ بدء الخليقة .

لقد أثبتت تجربة العراق، أن المـسرح لا يحترق بالضرورة فى أتون الحروب ، أو يتردى فى هوة الترفيه الـرخيص . فالمسرح العراقى الآن، يتوهج فنًا فى لهيب المـعركة، ويتقد تحت عبء اللحظة، ليـحفظ وقدة الحياة.

الكويت ١٩٨٨

السوق وشهرزاد والصحون الطائرة

حول هموم المسرح التقينا ، وحول قضاياه انتدينا ، وكان الجمهور هو القضية المحورية التى انتظمت كل الهموم، وفجرت كل القضايا فى الندوة الفكرية، التى شكلت حجر الزاوية فى المهرجان المسرحى الأولى، لمجلس التعاون لدول الخليج العربية، الذى عقد فى الكويت فى الفترة من ٢٦ مارس إلى ٢ إبريل ١٩٨٨ . لقد استمرت الندوة على مدى خمسة أيام، وتناولت وسائل الاتصال وأثرها على الجمهور المسرحى ، وطبيعة المتفرج العربى ، ثم النقد المسرحى وأثره على الجمهور المسرحى . وشارك فى هذه الندوة نخبة متميزة من المثقفين والمسرحيين العرب . فمن مصر، شارك الدكتور سمير سرحان، والفنان جلال الشرقاوى، بأبحاث جادة وقيمة وساهم فى المناقشة والحوار سعد أردش، وعلى شلش، ود. محمد حسن عبد الله، ود. حمدى الجابرى، ود.

أحمد العشرى . ومن العراق، اشترك قاسم محمد، وسامى عبد الحميد، ود. عونى الكرومى، ويوسف الصائغ . ومن تونس، حضر المنصف السويسى، والمنجى بن إبراهيم. ومن لبنان، بول شاؤول . ومن سوريا، المؤلف المسرحى سعد الله ونوس، والناقد د. غسان المالح . ومن البحرين د. إبراهيم عبد الله غلوم ، ومن قطر، موسى زنيل موسى ، ومن الأردن، حاتم السيد ، ومن الكويت، شارك كل من فؤاد الشطى ، ووليد أبو بكر، ومحمد مبارك بلال، وعبد العزيز السريع ، ود. حسن يعقوب العلى، وغيرهم . وانتهت الندوة إلى مجموعة من التوصيات، كان لى شرف الاشتراك فى صياغتها، وكان أهمها، مناشدة التليفزيونات العربية بالكف عن تشجيع المسرح التجارى الاستهلاكى وبث أعماله ، والاهتمام بتسجيل المسرح الجاد، وبثه على أوسع نطاق . كذلك تضمنت التوصيات توصية بإصدار مجلة مسرح عربية شاملة، وتكوين رابطة للنقاد المسرحيين العرب ، والاهتمام بالمسرح المدرسى، ومسرح الطفل، والمسرح الجامعى، وتحويل الأنشطة الفنية فى مراحل التعليم الأولى إلى مواد أساسية، وأنشاء قسم تخصص فى الفنون، فى المرحلة الثانوية، إلى جانب قسمى الآداب والعلوم، والاهتمام بدراسة الجمهور، وتصحيح مسار النقد المسرحى الصحفى، وتشجيع التجارب الطليعية . ولقد برزت فى هذه التوصيات ظاهرة إيجابية هامة، وهى ربط الظاهرة المسرحية، بكل ما يكتنفها من سلبيات وإيجابيات، بالبناء الاجتماعى والسياسى والاقتصادى للمجتمع، مما أبرز ضرورة توفر المناخ

الديمقراط، وتواجد مشروع ثقافى متكامل، كشرط أساسى لازدهار المسرح .

وإلى جانب هذه الندوة الهامة، التى طرقت موضوعاً حيوياً لم يلق الاهتمام الكافى حتى الآن ، قدمت دول مجلس التعاون الخمس عروضها المسرحية، فاشتركت البحرين بمسرحية السوق ، والسعودية بمسرحية المستعصم ، والإمارات بمسرحية حكاية لم تروها شهر زاد ، وقطر بمسرحية بودرياه . أما الكويت، فساهمت بأربع مسرحيات، هى: مسرحية الافتتاح، بعنوان مختارات من المسرح فى الكويت ، ثم مسرحية الصحون الطائرة ، ومسرحية مصارعة حرة ، وأخيراً مسرحية الثمن، التى أعدها الكاتب الكويتى عبد العزيز محمد السريع عن نص للكاتب الأمريكى آرثر ميللر ، وأخرجها مخرج الكويت الأول، فؤاد الشطى .

وكان النقد السياسى والاجتماعى هو السمة الغالبة على عروض المهرجان، من حيث توجهها الفكرى . أما من الناحية الفنية، فقد اتجهت معظم العروض إلى محاولة مزج الأشكال والتيمات التراثية، بالأساليب المسرحية الحديثة، بدرجات متفاوتة من النجاح . وكانت أفضل عروض المهرجان، هى العروض الكويتية والعرض البحرينى ، وتلاهما عرض الإمارات ، بينما تقهقر العرض السعودى إلى مؤخرة الصف . لقد جاءت مسرحية الافتتاح الكويتية، مختارات من المسرح فى

الكويت (إعـداد طارق عبـد اللطيف وإخـراج أحـمد مـسـاعد ومنصـور المنصور)، عـرضاً احـتفاليـاً بهيجـاً، أخذ من المسـرح الوثائقى بعض ملامحه ، ومن فن البرلسك - أى محاكاة الأساليب الفنية محاكاة ساخرة - نغمـته السائدة ، ومن الأوبريت فكرة خلط التـمثيل بالإنشـاد والالقاء الكورالى والغناء ، ومـزج هذه العناصر فى كـولاج مسرحى، يـقوم على مبدأ كسـر الايهام الدائم، وتأكيد طبيعـة اللعبة المسرحيـة . أما موضوع المسرحـية، وهو تاريخ المسرح الكـويتى، فقد تحقق من خـلال مشاهد متعددة من مـسرحيات متفرقـة شكلت فى النهاية مساراً متوحـداً متصلاً، أكدته الفواصل الوثائقية السردية والمـقاطع الفكهة الساخرة، التى أنشأت جسراً بين خشـبة المسرح والصالة، من خلال تدخل الـمخرج، الجالس وسط الجمهور، فى العرض بين الحين والآخر .

أمـا العـرض الكويتى الثـانى، فكان **الصحون الطائرة**، الذى أعـده وأخرجه سـعد عباس، عن نص للعراقـى فيصل الياسرى، اسـتوحاه من نص ألمانى للكـاتب كارل فلتنجر . وينطلق هذا الـعرض من فكرة رحلة البحث عن الخلاص، التى شكلت الموضـوع الرئيسى للمسرح الدينى فى العـصور الـوسطى . فنحن نتـتبع فى هـذا العرض رحلة إنـسان عـربى معاصـر، يبحث عن هويته ووجوده الحـقيقى، الذى يصر الجـميع على إنكاره أو محوه أو تزييـفه . وبرزت فى هذا العرض قدرة المخـرج سعد عبـاس على استخدام لغـة مسرحيـة متكاملة ومتـجانسة ، بكل مفـرداتها الصوتيـة والمرئية ، وعلى توظيف العنصـر البشرى - أى جسم المـمثل

وصوته - كمادته الأساسية فى تشكيل فضاء العرض المسرحى . واكسب المخرج عرضه طاقة شعرية، عن طريق الديكور البسيط إذ حول خلفية المسرح وأرضيته إلى فضاء كونى أسود تنتثر فيه نجوم بيضاء على شكل أقنعة حيوانات، فكأن العالم كله قد غدا عالم زيف وتقنع . ولم يكن عرض الصحون الطائرة ليتشكل على هذا النحو الجيد، لولا موهبة يوسف الدخيل، الذى قام بعدد من الأدوار ، فكان الوجه الثابت، المتغير، الذى يلقاه البطل دائماً فى رحلته ، وأظهر قدرة فائقة على التنويع الصوتى والأدائى، والانضباط الحركى .

وكان العرض الكويتى الأخير، هو مسرحية الثمن، لآرثر ميللر، التى ترجمها إلى العامية الكويتية عبد العزيز السريع، وأخرجها فؤاد الشطى . وتطرح مسرحية ميللر موقفاً واقعياً، لا يلبث أن يتحول تدريجياً إلى موقف رمزى، يتناول علاقة الإنسان بالماضى وبالتراث . فالنص يصور مواجهة عنيفة، ومكاشفة ضارية بين أخوين، تفضى إلى تعرية كاملة لحقيقة علاقتهما بعضهما بالبعض، وعلاقتهما بأبيهما . ويهيمن شبح الأب على هذه المواجهة، ويصبح رمزاً لميراث الإنسان وتراثه، بكل سلبياته وايجابياته. وفى إخراجه لهذا النص، حقق فؤاد الشطى نجاحاً كبيراً، وتمكن من إقامة توازن حساس بين بعدى النص، الواقعى والرمزى، عن طريق توظيف الحركة والإضاءة، ومساحات الصمت، فى بداية العرض ونهايته، مع الالتزام بالواقعية الشديدة، وتحييد الإضاءة فى

الكويت (إعداد طارق عبد اللطيف وإخراج أحمد مساعد ومنصور المنصور)، عرضاً احتفالياً بهيجاً، أخذ من المسرح الوثائقي بعض ملامحه ، ومن فن البرلسك - أى محاكاة الأساليب الفنية محاكاة ساخرة - نغمته السائدة ، ومن الأوبريت فكرة خلط التمثيل بالإنشاد والالقاء الكورالى والغناء ، ومزج هذه العناصر فى كولاج مسرحى، يقوم على مبدأ كسر الايهام الدائم، وتأكيد طبيعة اللعبة المسرحية . أما موضوع المسرحية، وهو تاريخ المسرح الكويتى، فقد تحقق من خلال مشاهد متعددة من مسرحيات متفرقة شكلت فى النهاية مساراً متوحداً متصلاً، أكدته الفواصل الوثائقية السردية والمقاطع الفكهة الساخرة، التى أنشأت جسراً بين خشبة المسرح والصالة، من خلال تدخل المخرج، الجالس وسط الجمهور، فى العرض بين الحين والآخر .

أما العرض الكويتى الثانى، فكان **الصحون الطائرة**، الذى أعده وأخرجه سعد عباس، عن نص للعراقى فيصل الياسرى، استوحاه من نص ألمانى للكاتب كارل فلتنجر . وينطلق هذا العرض من فكرة رحلة البحث عن الخلاص، التى شكلت الموضوع الرئيسى للمسرح الدينى فى العصور الوسطى . فنحن نتتبع فى هذا العرض رحلة إنسان عربى معاصر، يبحث عن هويته ووجوده الحقيقى، الذى يصر الجميع على إنكاره أو محوه أو تزييفه . وبرزت فى هذا العرض قدرة المخرج سعد عباس على استخدام لغة مسرحية متكاملة ومتجانسة ، بكل مفرداتها الصوتية والمرئية ، وعلى توظيف العنصر البشرى - أى جسم الممثل

وباستثناء الافتتاحية والفواصل الغنائية الأخرى، وبعض المشاهد النمطية المطولة مثل لقاء السلطان بزوجته؛ كان العرض مقبولاً فى مجموعه . إن العرض ينبثق من مفارقة محورية وهى تحول الحاكم إلى ثائر. وتتشكل هذه المفارقة فى حركتى، أو جزئى العرض : أما الحركة الأولى، فهى حركة عزل الحاكم عن الشعب وحصاره وخنقه ؛ وأما الحركة الثانية، فهى حركة الخروج من سجن القصر والزيف، إلى عالم الناس والواقع، بحثاً عن الحرية والقدرة على الفعل . لقد أصاب المخرج اسماعيل عبد الله، فى التزامه بالتعبيرية إلى حد كبير، فى الجزء الأول، وانتقاله إلى الواقعية فى الجزء الثانى . وبرزت فى هذا العرض قدرات ممثلة الإمارات الأولى، سميرة أحمد، وإن كان ينقصها بعض التلوين الصوتى . أما بقية الممثلين، باستثناء أحمد الجسمى، الذى قام بدور السلطان، فجاء أداؤهم تليفزيونياً فى مجموعة خاصة ، وأن المخرج اقتصد فى الحركة اقتصاداً، معيباً فجاءت مسطحة، فى خطوط أفقية، وأبرزت غياب العمق فى الديكور التجريدى . وبالغ المخرج فى استخدام الألوان دون منطق مفهوم، فكانت فوضى الألوان مؤذية للعين .

أما العرض السعودى، وهو مسرحية المستعصم، تأليف أحمد الدبيخى، وإخراج سمعان الفانى، فكان مشروعاً جيداً، فشل القائمون عليه فى تنفيذه . أما المشروع، فهو مزج الشعر الملقى، بالأمثولة المسرحية، بشريط الفيديو، لبث رسالة تتعلق بواقع التمزق العربى

وضياع فلسطين . لكن المزج لم يتحقق، وظلت عناصر العرض الثلاثة منفصلة مشتتة، لا يربطها رابط ، ولا ينتظمها تشكيل متوحد متناغم . أضف إلى ذلك، أن كل عنصر من هذه العناصر المشتتة، أتى ضعيفاً باهتاً، مفتقراً إلى الإجادة التقنية . لقد كان عرض الجراد ، الذى اشتركت به السعودية فى مهرجان بغداد، الذى عقد فى الشهر الماضى، أفضل من هذا العرض، وكنا نتمنى لو شاهدنا عرضاً يماثله فى الجودة، إن لم يتفوق عليه . لكن عرض المستعصم جاء مخيباً للآمال. وبعد ، ورغم السلبيات الفنية لبعض العروض التى قدمها المهرجان ، فقد لمس الحاضرون روح الأخلاص والحب والجدية التى تنبض فى مسرح الخليج العربى ، والرغبة الصادقة لدى فنانيه فى التعلم والتطور والتقدم، وفى ربط المسرح بالمجتمع ربطاً جذرياً حيوياً سليماً، فى أطار مشروع ثقافى حضارى متكامل . وهذا، فى البداية والنهاية، هو أمل المسرحيين العرب فى كل بقعة من بقاع الوطن العربى .

قائمة بالابحاث التى تضمنتها وناقشتها ندوة المسرح والجمهور :

١ - التراث وأثره على الجمهور المسرحى . د. سمير سرحان ، مصر

٢ - مدخل إلى دراسة الجمهور فى المسرح المصرى .

جلال الشرقاوى ، مصر

٣ - النقد المسرحى فى الصحف .		بول شاؤول ، لبنان

٤ - النقد المسرحى فى الصحافة .		وليد أبو بكر ، الكويت

٥ - هل يوجد ناقد مسرحى مؤثر ؟		د. غسان المالح ، سوريا

٦ - وسائل الاتصال وأثرها على الجمهور المسرحى .

موسى زينل موسى، قطر

٧ - طبيعة المتفرج العربى .		د. عونى الكرومى ، العراق

٨ - أسئلة النقد وأشكالية الجمهور .

د. إبراهيم عبد الله غلوم ، البحرين

٩ - طبيعة المتفرج العربى .		خالد عبد اللطيف رمضان ، الكويت

وسوف تقـوم دولة الكويت بطبع هذه الأبحاث وتوزيعهـا على البلاد العربية .

فلسطين ١٩٨٨

الجواد المجنح وحالة الترانزيت

حين تنساك الساعات، فتتعلق فى فراغ الزمن الضائع.. ساعات لا تتحرك.. تغدو وقتاً مفقوداً بين الوقتين - فى جملة شاعرنا الراحل ، صلاح عبد الصبور - وتضيق بك الدنيا ، تتبدد فى قفر الأمكنة المنسبة، فى مسخ المكان اللامكان ، فتستحيل الحركة فى أى اتجاه ، شمالاً أو شرقاً .. ممنوع ، جنوباً أو غرباً.. ممنوع . يغدو فضاؤك سم خياط ، أو شاطئ بحر تفرشه شباك ، تتهددك وتغويك، لتقتنصك، تسجنك، تعذبك ، وتنفيك تماماً عن أمك، عن أملك ، عن حلمك .. أو محطة انتظار، فى ميناء أو مطار - ترانزيت يحمل وعداً بالمرور لا يفضى إلى عبور ، تغدو أسفارك وهماً ، رحلتك هباء .. متاهات رحيل بلا وصول، من منفى إلى منفى، من لا وطن إلى لا وطن ، ومن ضياع شريد إلى قاع عذابات جب النكران والتنكر ، والسؤال والاستجواب والإهنة ، ومن أنت ؟ ومن أنت؟ ومن أنت؟ حتى تنمحى الأنا والأنت فى كثافات السؤال والحاحه ، وتلافيف الأجوبة الممرورة : لاجئ .. لاجئ .. لاجئ .

هناك، فى ظلمات ذاك الجحيم اللا مكان ، اللازمان ، اللاآدمى الممسوخ، فى أكفان ذاك الطريق الطويل، الممتد بلا بداية أو نهاية ، وماهو بطريق ، ولا وعد بلقاء أو وصول ، بل دائرة مغلقة بها أبواب وأبواب ، تتفتح لتلقى بك فى دهاليز سياسية وإدارية وعسكرية وفكرية ، لتعود فتلقى بك ساخرة وسط دائرة العبث واللاحركة ، تعود بك دوماً إلى محلك سر، أو حجرة الجستابو ، وأنت فى ذلك الطريق تسير دون حركة ، تحيا دون حياة ، تسافر دون سفر ، وتأمل دون وعد ، وتصل دون وصول ، فدقيقتك يا فلسطينى دهر فى عمر الزمن المتهرىء، وما وصولك إلا إلى المنفى !

هناك، فى تلك الأرض الضياع، حيث كل الطرق تؤدى إلى «الماخور»، وتطاردك «اللعنة» أينما حللت، أو مهما بدلت «من صور؟ وغيرت «الأماكن والعناوين والأسماء»[1]- هناك، يتخلق حلمك بالطيران يا فلسطينى .

«تعلن الخطوط الجوية الفلسطينية
عن موعد إقلاع رحلتها إلى القدس . . .
- تعلن الخطوط الجوية الفلطسينية عن . . . .
إقلاع رحلتها من القدس الفلسطينية»[2] .

---

(١) مخطوط نص رقصة العلم ، ص ٤ .

(٢) مخطوط المسرحية ، ص ١٧ لاحظ أن كلمتى «إلى» و «من» تلخصان جدلية الوصول والرحيل فى المسرحية ، بينما يشير موقع «إلى» قبل «من» إلى أن السفر إن =

أتراك تحلق .. تتـألـق .. تغـدو نورسـاً بحـرياً ، أو حـورسـاً أسطورياً، أو براقاً قدسـياً ، أو جواداً مجنحاً خرافـياً ، أو عنقاء نارية ، تولد من رماد حريق الإنسانية، أو مسيحـاً مرفوعاً فوق آثام البشرية، يعبر خرابات الأمكنة الفاسدة، وتشوهات الأزمنة الرديئة والهوية، حاملاً روح فلسطين العربية، متخطيـاً كل صالات الترانزيت الدولية، ليقتل ميدوسـا الثعبانية العصرية، العنصرية، التى تحيل الجبناء إلى تمـاثيل حجرية، فتسترد لنا جـواز مرورنا إلـى الأدميـة ، التى فـقدنـاها حين أنكـرنا عليك هويتك التاريخية ؟

أتراك تحلق .. تتـألق.. بحثـاً عن فردوسنا البّراق أيهـا البراق ؟ حتى يولد فينا من جديد طائرنا المقدس ، فنحمله فى أعناقنا أمانة حب، ونعبر صحراء اللامبالاة القاحلة إلى شاطئ الضمير ؟

هكذا تكلم البراق العربى ، جوادنا المجنح الأسدى فى عرض رقصة العلم الذى كتبه وأخرجه لكتـيبة المسرح الوطنى الفلسطينى ، التى زارتنا فى العام الماضى بعرضها الشعـرى الرائع، المنسوج من خيوط الفضة ، ثم جاءت إلينا هذا العام، بفيض من شـعرها المسرحى الرفيع، فى إطار المهرجان التجـريبى المصرى الأول للمسرح ، فغدت زياراتهـا الموسمية هذه أشبه بـأساطير الأحياء والاخـصاب والتجدد ، وكـأنها الربيع يزورنا كل عام ليحى أمل العودة والبعث .

= لم يسبقه وصول لا يصبح سفـراً ، بل يغدو ضياعاً – أى أن علينا فى البدء أن نصل إلى القدس حتى نستطيع أن نرحل منها وإليها .

وكما ضرب الجواد الأسطورى المجنح بيجاسوس (Pegasus) بحوافره جبل هيليكون (Helicon) ، فى الأسطورة اليونانية، فتفجر نبع هيبوكرين المقدس (Hippocrene) ، نبع ربات الشعر والفنون، وراعيها أبوللو ، يضرب جوادنا العربى الأصيل فى أرض الواقع السياسى والفنى الجدب الكئيب، ليفجر ينابيع شعر المسرح ، وشعر الالتزام والصدق والكرامة، وكما ولد بيجاسوس من دماء ميدوسا الوحشية، ذات الشعور الثعبانية فى الأسطورة اليونانية ، بعد أن قطع رأسها برسيوس (Perseus) ، ولدت هذه الكتيبة الفلسطينية الطائرة ، بقائدها المجنح، من دماء العدو المسفوحة على أيدى فدائى وشهداء فلسطين، «وجل الفدائى والمقتدى» . وكما حلق بيجاسوس بالبطل المغوار برسيوس لينقذ أندروماك، وحمل بعدها البطل بيليروفون (Bellerophon) ليقهر الكايميرا (Chimaera) ، ذلك الوحش الخرافى الشائه، الذى يجمع فى جسده ملامح العنزة والليث والتنين - وما أشبه هذا الوحش بميدوسا العصرية - كما كان بيجاسوس حامل الأبطال فى معاركهم ضد الظلم والهمجية ، يلعب جواد الأسدى دوره الحيوى فى المعركة الفلسطينية، ضد ميدوسا العنصرية ، ويستخدم أجنحة الفن والإبداع، ليحلق فى سماء الوعى، ويحفظ حرارة الألم والحلم والتحدى .

فى الندوة التى أعقبت العرض، قال الفنان الكبير محمود ياسين، بحرارة وصدق وبساطة، إن ما رآه كان شعراً ، وأضاف - بتواضع الفنان

الأصيل وحساسيته المرهفة - لست ناقداً متخصصاً لأشرح وأفسر ، لكنى أحسست أن كل ما يحدث فى المقدمة يلقى بظلال كثيفة فى الخلفية ، أو ربما كانت الخلفية هى مصدر الكثافة الدلالية التى تكسو مانراه فى المقدمة.

وصدق الفنان الكبير فى إحساسه وتعبيره ، وصدق إذ تجنب شباك التصنيفات السهلة، وشراك التعميمات الساذجة، والمسميات العقيمة - مثل المسرح التحريضى، أو السياسى، أو الملحمى، أو ما شابه ذلك ، فقد كان ما رأيناه حقاً ، وكما قال فناننا الكبير، شعراً .

إن العرض المسرحى فى أبسط تعريف، هو مجموعة من العلامات المرئية والمسموعة - تتآلف وتتراسل ، وتشتبك وتتصارع ، لتولد دلالة كلية مركبة، فى اطار جدلها المستمر مع المشاهد اليقظ المتفاعل . ويكتسب العرض المسرحى بعداً شعرياً، حين يحتوى على علامات تنتمى إلى محيطات معرفية، أو أطر دلالية متباينة، تتفاعل لتولد علامات جديدة، تحيلنا بدورها، إلى حقول دلالية جديدة ، تستدعيها داخل العرض ، كأن نضع إنساناً مثلاً فى ثوب طائر ، كما يحدث فى عرض رقصة العلم ، بما يولده هذا التداخل بين العلامتين ، علامة الإنسان وعلامة الطائر، من صراع دلالى، بين كل المعانى التى ترتبط فى الذهن بالإنسان والمعانى التى تستدعيها صورة الطير ، ثم تحول الطائر، مثلاً - كما يحدث أيضاً فى هذا العرض - إلى حصان، بينما يحتفظ ببعض من

ملامح الطائر والإنسان معاً، فتنشأ صورة مركبة، يتطلب تفسيرها، وانتظامها في التجربة، استدعاء إطار دلالي جديد ، هو الأطار الأسطوري، وهو في هذا العرض، إطار مركب، يجمع في آن واحد قصة البراق، الذى حمل النبي ﷺ في رحلة الإسراء والمعراج ، والأسطورة اليونانية، التي تحكي عن الحصان المجنح بيجاسوس، والأسطورة الفرعونية، التي تحكي عن حورس ، البطل المجنح ، روح البعث ، الذي يتحلى في صورة الصقر أو الشمس المجنحة، والأسطورة التي تحكي عن العنقاء، وهلم جرا .

إن عرض رقصة العلم، يرتكز على ثلاثة محاور علامية متشابكة متصلة، تشكل استعارة مركبة تنفث روح الشعر في هذا العمل ، أي تخلق تلك الإحالة الدائمة، والاستدعاء المستمر، لمعان وصور جديدة، تعطي العمل كثافته الدلالية، وظلاله الايحائية، التي أحسها فناننا محمود ياسين . فهناك الإنسان ، والطائر ، والجواد .

أما الإنسان، فهو يتبدى في عدد من الصور المتناقضة - قاهر ومقهور، صائد وضحية ، حي عضوي وميت آلي ، غائب منفي ، وحاضر منسي ، فاعل ومفعول به . . . وهلم جرا . وينتظم هذه الصور جميعها نسق واضح، يلخص الإنسان في تجليات ثلاث، هي الأب الأم والابن ، ويتمحور حول فكرتي الحضور والغياب (الحضور الجسدي والغياب المعنوي أو الحضور المعنوي والغياب الجسدي)، والنتيجة في

كلتا الحـالتين، هى الاغتراب ، ومـا الاغتراب (alienation) فى الأصل الاشتقاقـى اللاتينى للكلمة، إلا غربة (alienus بمعنى غريب)، وتحول عن الذات إلى شئ آخـر (alius بمعنى الآخـر) . وإذ تشتبك عـلامات الأب والأم والابن، على محورى الحـضور والغياب ، تتحـول كل علامة إلى ثنائية متـضادة : فالأب، يفرض نفسه حـضوراً فى كل رموز السلطة، من موظف الجوازات ، إلى المحـقق ، إلى الضابط ، إلى القائد، زعيم الأمة، إلى ثالوث الصـيادين فى مشـهد الشباك ، وهو فى هذا الحـضور السلطوى الغـائم، يفرغ صورة الوصـاية الأبوية من معناها ويغـيبـها فى دلالاتها السلبـية فيتـحول الأب / القائد / رب الأمـة، إلى قناع ، يخفى غياب القيادة الحقيقيـة . ويتجسد هذا المعنى فى كرسى السلطة الخاوى، الذى يحمل سترة عسكرية، ويظل طول الوقت على خشبة المسرح . وفى ص ٢٨ من نص المسرحـية، تخاطب فاطمة المـمثل فريد، الذى يرتدى السترة العـسكرية - أى يتنكر فى دور القائد، قائلة :

كم ستبدو أبلها لو أنك صدقت بطولتك

أهو السكين اللئيم والغدر

سينصبانك ربًا للجياع ؟ . . .

عارية خياناتك

وعار منبرك . . .

تبدو بمنطقك صنيعاً للمنطق

ولكنك عدوه لأنك تذبحه

بالتنكر .

ثم تضيف فى نهـاية حديثهـا إليه (ص ٢٩)، كلمات تؤكد اغـتراب صورة القيادة والأبوة عن معناها، فتقول :

أنت مكشوف وغامض

دموى فى ملابس ملاك

وطنى يرتدى الجستابو

أما علامة الأم، فتجسدها فاطمـة ، الممثلة فى الفرقة ، المغتربة عن وطنها وابنها ، فى حالة ترحال دائم فى الخـارج ، بينما تحيا روحها مع ابنها، داخل الوطن المغتصب. إن فاطمة، هى أم بلا إبن، أو قل هى جسد الأمومة الحاضر، الذى ينتظر تحقق معناه الغائب، وعودة الروح إليه.

أما الإبن، فهو حاضر وغائب أيضاً : هو نورس الابن الغائب جسداً فى الأرض المحتلة ، الحاضر معنى وروحـاً فى ذاكرة أمه والفرقة كلها - أى ذاكرة الجمـاعة - حضور الروح اللا ملموسة فى الجـسد ، وهو أيضاً كنعان ، الإبن الحاضر جسداً خارج الوطن ، الغائب بروحه فى الوطن، حـيث أمـه الغائبـة . ويلخص مـوقف كنعـان ونورس - مـوقف الابن المغترب عن أمه - موقف أفراد الفرقة، فكلهم - كما يكشف لنا العرض فيما بعد - أبناء اغتربوا عن أمهاتهم .

وفى غيبة الأب الروحية ، وحالة اغتراب الأمهات عن الأبناء ، والأبناء عن الأمهات، جسدياً ومعنوياً، يفرز اشتباك العلامات الواقعية، على محورى الحضور والغياب، تحولاً علامياً حتمياً إلى الرمزية .

إن فاطمة فى هذا الإطار الإيجابى ، تتحول من علامة واقعية - تشير إلى الأم - إلى علامة رمزية، تجسد معنى الأمة وروح الأمومة ، مما يبلور دلالة اسمها (فاطمة) - ابنة الرسول، وأم المسلمين جميعاً، ورمز الأمة، بكل ما يفجره هذا الاسم من شعور دينى . ويتجلى هذ التحول العلامى، فى المشهد الرمزى، الذى تتبدى فيه فاطمة رمزاً شاملاً للأمومة، فنراها تتشح بطرحة سوداء تخفى معالم وجهها المتفردة ، فتتحول إلى كل أم حزينة ثكلى ، وتفرد ذراعيها فى ضراعة الرجاء، وتشنج اليأس ، وأمل الحياة (وكأنها النفس ، أو «الكا» الفرعونية، التى كان يرمز إليها بذراعين ممدوتين)، وتنهنه نهنهات متقطعة ، تغلفها آهات منغمة حزينةِ، تنطلق من خلفية المسرح بصوت رجل، أى بصوت الابن ، بينما يمر الممثلون / الأبناء حولها ، كل يرد نفس الكلمات :

يوم خرجت من بيتى وحقيبتى بيدى
أحسست على الفور بأنى راحل
وربما إلى الأبد
منذ ذلك اليوم انكسرت أمى ، وانكسرت .
(المسرحية ص ٢١-٢٢)

ويرتبط تحول فاطمة العلامى هذا، إلى الرمزية ، وإلى معنى الأمة، بتحول كنعان من علامة مسرحية أيقونية (ممثل فلسطينى، يمثل دور ممثل فلسطينى)، وعلامة مسرحية إشارية (ممثل يرتدى قناع النورس، ليشير إلى الابن الغائب وإلى حالته كابن مغترب)، يتحول إلى علامة رمزية مركبة هى علامة الإنسان / الطائر، التى تجسد توحد الروح والجسد ، أو عودة الروح إلى الجسد ، فتبرز هذه العلامة الجديدة دلالات اسم كنعان، الذى يعنى فى الكتاب المقدس، فلسطين - أرض الميعاد ، كما تبرز دلالة اسم نورس، أو الطائر، كرمز قديم للروح .

[وإذا كانت الصهيونية قد وظفت حلم «أرض الميعاد» لتطرد الفلسطينيين من أرض كنعان ، فها هو جواد يقلب لهم ظهر المجن ، ويحاربهم بأسلحتهم ، فيحول «أرض الميعاد» إلى حلم فلسطينى - إلى حلم العودة إلى الفردوس المفقود] .

ويجسد جواد هذا التوحد بين نورس وكنعان، فى الراقص الصامت، الذى يشير إليه عنوان المسرحية ويبرزه باعتباره مفتاح العرض الدلالى . لقد وصف الناقد العلامى، بيرى فلتروسكى، الممثل فى المسرح، بأنه «الوحدة المحركة لمنظومة كاملة من العلامات»[1] ، وهكذا كان الرقص

---

(١) أنظر :

, in A Prague Schoolس Man and Obiect in the Theatre ز Jiri Veltrusky,
Reader on Aesthetics, Literary Structure and Style, ed. Paul L. Garvin,
٨٤ , Washington, George town University Press, 1964, p.

فى عرض جـواد ، وحدة ثنائية تـجمع الحضـور والغياب ، فـهو فى آن واحـد: نورس، الذى يعـيش فى الوطن المـحـتل، «فى الداخل» (وهى إشارة تمـهد لتحـول الوطن إلى زمان ومكان داخل النفس، نحـمله معنا أينما نذهب) وهو أيضاً كنعان ، ممثل الفرقـة الشاب، الذى يتجول معها فى «الخـارج»، بينمـا يشـيـر اسمـه إلى أرض المـيـعاد . إن امـتـزاج الشخصيتين فى ممثل واحد، يخلق استعارة بصرية بليغة، تكسب انفصال الأم، عن الابن نورس، دلالات انشطار الهـوية، واغـتراب الإنسـان عن روحه وجسده ، كما تكسب فكرة العودة دلالة البعث .

وإذا كانت الجدليـة، بالمعنى الهيجلى (نسبة إلى الفـيلسوف هيجل) تتشكل من قـضية (thesis) ونقيضها (antithesis) تفضى إلى تركيب جديد (synthesis) يوحد الأضداد فى إطار تحـول تاريخى - أى زمانى ومكانى ، يفرز بدوره جدلية جديدة ، فإن جدلية الحضور والغياب، على المسـتوى الواقعى فى المـسرحيـة، تنحل علاميـاً فى تركيبـة الإنسان / الطائر، فى إطار تحول الزمـان والمكان . ويرهص جواد بهذا التـحول، عن محـور الواقع إلى محـور الرمز، فى البـداية، حين تضع فاطـمة قناع النورس على رأس كنعـان ، وكأنهـا تتوجـه (مما يعـطى الحركة طـابعاً طقسياً) وذلك فى المشهد الذى تعلن فيـه الفرقة عن عزمها على السفر . وفى اللوحة التـالية مباشـرة لهذا الطقس التقنعى (الذى يشـير من طرف

خفى إلى قدرة الفن على أن يحلق إلى عالم الصدق من خلال التقنع الإبداعى)، يحتفظ بنا جواد فى حالة من التأرجح بين الواقع والرمز بصورة ماكرة ، إذ نجد أنفسنا فى مطار ، بين مجموعة من المسافرين من جنسي -، مختلفة ، بينما تملأ أصوات المكن الطائر ، الفضاء السمعى للعرض ، ثم يظهر ممثلنا الطائر ، حاملاً قناعه، أى يظهر كنعان حاملاً شخصية نورس ، لكن السلطات تنكر عليه حق الطيران ، إذ ليس لفلسطين أجنحة أو خطوط جوية ، ولا فضاء شرعى تحلق فيه ، وينتهى المشهد بالطائر مسجون وهى نهاية متوقعة ، تولد حتمية تحول الممثل الواقعى إلى إنسان طائر ، ليطير ويحقق حلم رحلة الخطوط الجوية الفلسطينية من القدس وإليها ، فيتصل «الداخل» «بالخارج»، وتكتمل الرحلة .

وكما طرح جواد صورة الإنسان فى عرضه هذا، فى مركب علامى معقد، واقعى ورمزى ، فإنه يشكل صورة الطائر أيضاً فى وحدة علامية مركبة، تتصل مع الوحدة الأولى . والطائر الواقعى، الذى يستحضره جواد داخل نصه، هو النورس الحزين ، المتعلق دوماً فوق الموانئ والسفن الراحلة، الذى يروم الشاطئ فى دوائر لاهثة متلاحقة، بينما يطلق صرخة حادة حزينة ، أشبه بنداء ملتاع ، وكما استلهم تشيكوف هذا النداء البحرى، فى مسرحيته النورس ، فجعله يتعلق فى فضاء نصه، لينفث حالة الشجن والأسى والاغتراب التى تغلفه ، استلهمه جواد،

ليخلق الجو النفسى العام لمسرحيته، وحوله إلى معادل صوتى لحالة الغربة والالتياع الفلسطينية. ثم استخدم التشابه اللفظى بين كلمتى «نورس» و «حورس»، معبراً بين النورس الواقعى (الطائر والإنسان)، وحورس الأسطورى، ليقيم اشتباكاً دراميا بين الواقع والأسطورة . وجسد هذا الاشتباك بصرياً، فى اللوحة التشكيلية التى تهيمن على عمق الفضاء المسرحى فى البداية ، وتصور أنساناً يحلق فى انطلاق فوق المدن ، له جناحا ورأس طائر ، نسراً صقراً أو نورساً ، وعلى صدره قرص الشمس.

وتستدعى هذه الصورة المركبة، صورة حورس إدفو (أو حورس بحدتى، وهو اسم إدفو باللغة المصرية القديمة)، وكانت قرص شمس له جناحا طائر ، كما تستدعى صورة إله الشمس رع - جسم إنسان ورأس صقر عليه قرص الشمس ، وكذلك صورة الروح، أو «البا»، كما صورها المصريون القدماء - نسر له وجه إنسان ، وأيضاً أسطورة طائر العنقاء (phoenix) المصرى القديم، الذى ذكره المؤرخ هيرودوت، وكان يولد كل عام من رماد حريق أبيه - طائر العام السابق . وكما كانت صورة الطائر هى أول حرف فى اللغة الهيروغليفية - حرف الألف - يغدو الطائر هنا ، فى إطار هذه الإحالة الفرعونية الكثيفة ، حرف البداية فى تخلق الدلالة .

إن هذه اللوحة المركبة، تخلق منذ بداية العرض، حقلاً دلالياً أسطورياً فرعونياً، يمهد لتحول نورس الإنسان، الذى يحمل اسم طائر

إلى حـورس الأسطورى، الذى يتجلى فـى صورة الصـقر ، وإلى مـعنى الروح، الذى يُرمـز إليه بتـوحد الإنسـان والطيـر معـاً . وفى إطار هذا الاشتباك الدلالى، بين نورس الواقعى وحورس الأسطورى ، وكلاهما ابن يفقـد أباه ويغيب زمناً عن أمـه، قبل أن يتوحـد معهـا ، تتحول فـاطمة بدورها، إلى عـلامـة رمـزية أسطورية، تـحـمل دلالات إيزيس ، الربة الفرعونية ، والأرض / الأم ، ويكتسب الأب الغائب دلالات أوزوريس، الذى قتل غدرا على أيدى إله البـشر «ست» الذى استلب مكانه ، وتقنع بقناعة ، كما تتقنع السلطة هنا بقناع الوصاية الشرعية الغائبة .

ثم نأتى إلى العلامة الثالثة، وهى صورة الجواد العربى التى تولّد فى الأذهان فكرة الأصالة، عن طريق ارتباطها بجملة «الجواد العربى الأصيل» ويطرح العرض علامـة الجواد لغوياً وبصرياً، إذ تتردد الكلمة كـثيراً على ألسنة الممثلين، وخاصة فـاطمة ، ثم يرتدى الراقص فى المرحلة الأخيرة من العرض قناع الحصان . وإذ تشتبك هذه العـلامة مع العلامات السابقة - علامات الإنـسان والطير ، تزداد الكثافـة الشعرية ، أى تتولد عـلامة جديدة أكـثر تركيباً هـى علامة الجواد المـجنح، التى تصل عالم إيزيس وحورسها، بعالـم القصة الإسلامية - قصة الإسراء والـمعراج وبراقها ، وعالم الأسطورة الوثنيـة اليونانية، وجوادها المـجنح، أو بيجاسـوسها ، فتتعمق دلالة العرض ، وتزداد عمقاً وكثافة .

وإذا كان المسـرح بطبيعته وسـيلة متعددة اللغـات والشفرات ، وإذا كان الشعر المـسرحى ينبثق من اشتباك عدد من الشفـرات المتباينة، التى

تنتمى إلى حقـول معرفية أو محـيطات دلالية مختلفة ، بحـيث يتولد ما نسميه فى الشعر بالاستعـارة - وما الاستعارة إلا اشتباك وتراسل وتواتر، بين مستويات مختلفة من الوعى والتجربة ، وبين محيطات معرفية متباينة - إذا كان هذا هو الحال ، فلا نعجب أن نتنفس الشعر المسرحى فى هذا العرض .

وكمـا انتظمت جـدلية الحـضور والغيـاب بنية الـعـرض الشعـرية، وتحولاته العـلامية، كمـا فصلنا ، نجدها أيضـاً تنتظم بنيته الدرامـية ، فالمسرحية فى هيكلها السردى، تصور فرقة مسرحية ، رحلت عن فلسطين واغـتربت ، أو غـابت، وهى فى حالة رحـيل دائم ، ووصول مـؤقت، «محطات . . محطات . . محطات» ، وانتظار للوصول الأكبر - الحضور فى الوطن . والحدث الدرامى يبـدأ بمشروع الرحيل . وينمـو من خلال اصطدام الفـرقة بمـوظفى المطار، الذين يمنـعونهم من ركـوب الطائرة، والوصول إلى مقصدهم - أى تحقيق مشروع الرحلة .

ولا يفـضى ذلك الاصطدام والصـراع ، الواقعى والـسيـاسى ، إلى تطور على المـسـتـوى الواقـعى ، بل يفـضى، وفـقـاً لمنطق العـرض وفـرضيـاته، بصـورة حـتمـيـة، إلى حالة انتـظار عقـيم ، تولد حلمـاً بالخـلاص، يفـضى بدوره ، وبـالضـرورة، إلى تحـول عـلامى ودرامى وأسلوبى - أى على مستوى المعنى والجماليات (a semantic and aes- thetic reversal) - يتمثل فى تغير المحيط الزمانى والمكانى للحدث ، فيحل الزمـان والمكان الداخليين، النفسيـن والأسطوريين، محل الزمان

والمكان الواقعيين الخارجيين . ويتلخص هذا التحول الزمانى / المكانى، فى تحول كلمة الترانزيت عن معناها الأصلى الشائع الذى يعنى الرحلة .

لقد ترجم جواد الأسدى جدليته المحورية، المنظمة للعرض ، وهى جدلية الحضور والغياب، إلى موقف واقعى هو موقف الترانزيت . فالترانزيت، كواقع وفكرة، أو معنى، هو ممر، أو عبور بين الرحيل والوصول بين الغياب والحضور - ممر يصل الفكرتين معاً على تناقضهما، أو قل، هو الطريق بينهما ، بين زمنين ، زمن الرحيل وزمن الوصول ، ومكانين ، مكان الرحيل ومكان الوصول .

وإذا كانت كلمة الترانزيت، تعنى فى الواقع، وقواميس اللغة ، الرحلة أو الرحيل بين زمنين ومكانين إلا أنها تعنى أيضاً التحول - التحول عن مكان إلى مكان ، ومن زمن إلى زمن تماماً مثل كلمة الاغتراب . ويوظف جواد كلا المعنيين فى بناء مسرحيته، التى تبدأ بمشروع انتقال فى الزمان والمكان الواقعيين ، فتجسد المعنى الأول للكلمة - ترانزيت ، ثم تنتهى بالمعنى الثانى للكلمة - أى بالتحول إلى زمن آخر ومكان آخر .

وتحمل المسرحية فى جزئها الأول، حتمية هذا التحول ، وذلك من خلال موقف استحالة السفر والحركة ، فى ضوء توقف الزمن وجموده ، الذى يتمثل فى الساعة الجامدة، القابعة على الحائط ، التى تشير دائماً

إلى نفس الوقت، وفى التكرار العبثى لجملة «خمس دقائق» ، التى لا تشير إلى زمن حقيقى ، بل قد تعنى خمس ساعات أو خمسة دهور ، وفى تشكيل المكان وثباته، وانغلاقه التدريجى ، الذى تحققه الإضاءة ، وفى لوحة المسافرين المنتظرين، التى تأخذ مكان لوحة الإنسان الطائر، وفى الأبواب التى ليست بأبواب ، فهى دائماً تفضى إلى العودة إلى نفس المكان، فى دوائر منغلقة ، ولا تقود إلى عالم أرحب، خارج هذا الممر المظلم الثابت، الذى يمثله المنظر المسرحى ، بل تؤكد بسخرية استحالة الحركة فى المكان، فى غياب الزمان، واستحالة السفر فى المكان فى غياب نقطة البدء والانطلاق الشرعى ، وهى الوطن . فأنت تسافر من الوطن، إلى كل الأمكنة الأخرى، وإذا غاب الوطن، استحال السفر، الذى لا يكتمل معناه إلا بالعودة .

إن جواد الأسدى، حين يجرد فكرة، أو موقف الترانزيت، من عنصرى الزمان والمكان، التى تستحيل فى غيبتهما الحركة، إنما يفرغها من معناها الأول تماماً ، معنى الحركة فى الزمان والمكان بين نقطتين ، فيغدو الترانزيت تعلقاً أجوف، فى فضاء مظلم لا نهائى - أو حالة انتظار وجمود أبدية، فى مكان مفقود بين الرحيل والوصول، فى وقت مفقود بين الوقتين.

وفى تلك المرحلة من المسرحية، تتبلور فى وعى المشاهد معادلة منطقية صارمة تقول :

إذا كانت الحركة لا تتحقق إلا زمانياً ومكانياً
وإذا انتفى الزمان والمكان
إذن استحالت الحركة

لكن المشاهد يدرك أن هدف العرض، ومنطلقه المبدئى، وفعله الرئيسى، هو الرحلة – أى الحركة الهادفة فى الزمان والمكان إلى مقصد. لذلك، تتولد فى ذهنه حتمية البحث عن زمن جديد ، ومكان جديد ، يسمحان بالحركة ، وتحقق الرحلة ، واستقامة المعنى فى كلمة وموقف الترانزيت ، الذى تشوه معناه . وإذ ذاك، يتقدم الزمن الأسطورى والنفسى، ليحتل فراغ الزمن الواقعى العبثى الغائب ، ويحلق الممثلون بخيالهم على أجنحة الحلم والذكرى، فوق أسوار سجن الترانزيت العبثى، فيتداعى المكان الغائب، أو الفردوس المفقود، إلى حاضر الوعى، ليحتل فراغ اللامكان ، وتتحول المسرحية أسلوبياً عن الواقعية، التى تحمل ملامح تعبيرية (تتمثل فى اللمسة التسجيلية المبدئية وأسلوب الكاريكاتير والجروتسك الذى يشوب واقعية اللوحات الأولى)، إلى ضرب من التعبيرية الشاعرية الرمزية ، التى تطبع الحركة والإيماءة ، والموسيقى والإضاءة . وتتغير ملامح المكان ، أو المنظر المسرحى ، إذ ندلف إلى الوجدان الجماعى، والزمن النفسى والأسطورى لأفراد الفرقة ، فتختفى اللوحة القابعة فى عمق المنظر المسرحى ، التى تحد البصر ، وتتقلص عمق المنظور ، وتصور صالة انتظار ومسافرين ، لتكشف عن

هوة مظلمة سحيقة غامضة، تتقدم منها تداعيات الحلم والذكرى، والخيالات الأسطورية، التى تحمل ملامح اللوحة الأولى - لوحة الإنسان/ الطائر .

●

فى كتابه الجميل عن معنى الجمال، يقول لنا الناقد، والفنان التشكيلى، إريك نيوتن، إننا «نستطيع أن نجرد كل لوحة فنية إلى منظومة من العلاقات الرياضية»[1] .

وهكذا الحال أيضاً، فى أى عمل فنى جيد محكم البناء . لقد ذكرتنى مسرحية جواد الأسدى، بالقاعدة الرياضية التى يعرفها أى طالب فى المرحلة الإعدادية، والتى تقول إن :

[- ٢ × - ٢ = ٤] وليس [- ٤]

أى أنك إذا ضربت سالباً فى سالب، ستكون النتيجة رقماً موجباً .

وتنطبق هذه القاعدة الرياضية تماماً على عرض جواد الأسدى، وتمثل قانونه المنطقى الصارم، وتشرح بنيته الأساسية . ففى هذا

---

(١) انظر :

Eric Newton, **The Meaning of Beauty**, Penguin Books, 1962, p. ١٩١.

العرض، نجد أن استلاب كنعان روحياً، ونورس جسدياً، يفضى إلى نتيجة إيجابية، هى : وحدة الروح والجسد ، وأن نفى الزمان والمكان - أى تحويلهما إلى سالب - يفرز بالضرورة زماناً ومكاناً موجباً، هو الزمان / المكان النفسى الأسطورى، أو أرض الميعاد :

[- زمان × - مكان = زمان/ مكان نفسى أسطورى] وهلم جرا . كذلك، تستدعى بنية هذا النص المركبة الدقيقة، فرضية رياضية أخرى طريفة، هى فرضية الأرقام الخيالية (imaginary numbers) فالأرقام السالبة مثل (- ٤) مثلاً ليس لها جذر تربيعى ، ولهذا، كان على علماء الرياضة أن يلجأوا إلى الخيال، فافترضوا تلك الأرقام الخيالية، بحثاً عن الجذر التربيعى، للأرقام السالبة .

وإذا كانت الحالة الفلسطينية كما يصورها جواد الأسدى فى عرضه، هى حالة سالبة، أى حالة استلاب وسلب (total negation) ، فعلينا إذن، كى نصل إلى جذرها التربيعى - إلى جذورها وأصولها ، أن تلجأ إلى الخيال ، والأرقام الخيالية ، والفرضيات الأسطورية . إن هذه القاعدة الرياضية البسيطة، تنتظم فى بناء فنى محكم، جدليات المسرحية المتصلة التى تنبثق من جدلية الغياب فى الرحيل، والحضور فى الوصول ، والتى تشمل جدليات الزمان والمكان ، والحركة والثبات ، والخارج والداخل، والواقع والحلم ، والهوية والضياع . ومن خلال اشتباك هذه الجدليات واتصالها، تطرح المسرحية موقفها الذى يقول : حين تستحيل الحركة فى

زيف الزمان ومسخ المكان، علينا أن نبحث عن زمن آخر ومكان آخر فى الوجدان الجمعى، لنحلق فى سماء الفعل، بحثاً عن الحلم والهوية .

●

ولا نستطيع انهاء الحديث عن هذا العرض الفلسطينى الرائع، دون أنَ نتعرض لبناء المنظر المسرحى، وتشكيل الفضاء المسرحى عند جواد الأسدى ، بما يولده من علاقات بين الممثل والمتفرج، أو خشبة المسرح والصالة ، أو دون أن نتعرض لتكنيك الإختزال الدال، الذى يتبعه هذا الفنان فى تجسيد عرضه على خشبة المسرح .

إن بناء المنظر المسرحى فى عرض رقصة العلم، يعتمد أساساً على الخدعة البصرية . فهو يطرح شكلين متناقضين فى آن ، يشكلان معاً وحدة بصرية، تبرز جدليات العرض ، وتعبر عن فكرة الترانزيت، بالمعنيين المتناقضين اللذين تطرحهما المسرحية ، وذكرناهما آنفاً . فنحن بإزاء تشكيل بصرى، يبدو لأول وهلة وكأنه طريق سفر طويل، يمتد من خشبة المسرح ليشمل الصالة . لكن هذا الطريق الطويل المستقيم، الذى يكتنفه السواد ويلفه الظلام والذى يحمل فى آن واحد دلالة السفر واستحالة اللقاء - إذ نعرف جميعاً أن الخطوط المستقيمة المتوازية لا تلتقى أبداً ، هذا الطريق الطويل، لا يلبث أن يبدو لنا ، من منظورنا فى الصالة، فى شكل المثلث المنغلق تماماً - رغم الأبواب الأربعة التى نراها على جانبيه بل إن جواد يستغل هذه الأبواب الأربعة

ليرسم فى ذهن المتفرج ، عن طريق الحركة ، دائرة مغلقة خيالية ، تحيط بالمثلث المنغلق، الظاهر أمامنا ، فيستحيل فضاء النص إلى دائرة مغلقة، يسكنها مثلث مغلق ، مما يؤكد فكرة السجن، واستحالة الرحيل أو الحركة ، وضرورة التحول إلى زمن آخر ومكان آخر .

إن المنظر المسرحى، الظاهر لعين المتفرج فى أى مسرحية، لا يشكل إلا جزءاً من عالم النص المفترض ، يستخدمه المتفرج، ليبنى فى خياله صورة كاملة عن طبيعة هذا العالم وجغرافيته . فإذا شاهدنا مثلاً منظراً مسرحياً يصور غرفة معيشة فى بيت أسرة متوسطة، فإننا، دون وعى منا، نستخدم هذا المنظر، بعلاماته وتفصيلاته، لنبنى فى خيالنا صورة كاملة عن بقية أجزاء البيت وغرفه ، بل وعن الشارع والمدينة والبلد الذى توجد فيه هذه الغرفة .

ولأن جواد الأسدى يدرك هذه الحقيقة البديهية ، فقد حاول ألا يترك شيئاً للصدفة، أو لخيال المتفرج - أى ألا يدع خيال المتفرج يبنى عالماً رحيباً من الشوارع والمدن حول سجن الترانزيت الذى وضع فيه أبطاله . ولهذا، استخدم الأبواب ليرسم دائرة مغلقة عن طريق الحركة ، وهى دائرة تتسع حيناً، لتشمل الصالة والمتفرج وما بعد المنظر المسرحى ، وتضيق حيناً، لتتقلص داخل المثلث .

وتتأكد دلالة المنظر المسرحى عند جواد، فى استراتيجيته فى التعامل مع ثنائية الصالة والخشبة . فنجده حيناً يؤكد انفصال الخشبة عن

الصالـة، ليؤكد مـعنى السجن والـعزلة، فى تشكيل المـثلث المنغلق ، فيجعل الممثلين يدقون بأكفهم على الهواء - أى على الحائط الوهمى بين الخشبة والصـالة، وكأنه حائط حقيقى صلب ، وتجـده حيناً يؤكد معنى تشكيل الطريق الطويل الممتـد، الذى يشمل الخشبة والصالة ويدمـجهما فى مكان واحد ، فيلغى الحـائط الوهمى بصرياً ، كما يحدث فى مـشهد التحقيق مع كـنعان، الذى لا يظهر فيه كنعان ، بل يصطف، المـحققون أمامنا، بنـظاراتهم الداكنة ، ومعاطـفهم السوداء ، وأخـتامهم ومـلفاتهم وتقاريرهم ، فتتـحول الصالة آنذاك، فى مواجهة منصـة التحقيق - وهى خشبة المسرح ، تتحول الصـالة كلها إلى المتهم ، إلى كنعان ، فتتصل الصالة بالخشـبة، فى فضاء مسرحـى واحد، هو الطريق الذى يفضى إلى الزنزانة . وفى موقع آخر من العرض، يتأرجح هذا الفاصل الوهـمى (بين الممـثل والجمـهور) بين الحـضور والغـياب، فنجد الـممثلين يـحملون حقائبـهم استعداداً للسفـر ، ويندفعون إلى مقدمـة حافة خشبـة المسرح بسرعة فائقة، حتى يوشكوا على الوقوع ، أو هكذا يبدو لنا ، ثم يتوقفون فجأة ، ويتـجمدون للحظة، فى وضع من يوشك على السـقوط فى هوة، ويتدارك الأمـر فى آخر لحظة ، فـيكتسى المنـظر المسرحى الـذى يمثل طريق السفر ووعد اللقاء، من خـلال هذه الحركة، دلالة العزلة ، وتنتفى فكرة الوصول والتواصل ، وتتحول الصـالة إلى هوة مظلمة لا قرار لها ، تحمل دلالة السقوط فى هوة اللامبالاة واللاامكان .

وتتخذ الحركة فى هذا الفضاء المسرحى الجدلى ، الذى تتصل فيه خشبة المسرح بالصالة حيناً ، وتنفصل حيناً ، وكما ذكرنا آنفاً ، شكل الدوائر، التى تتسع حيناً وتضيق حيناً، لتحول صالة الترانزيت - أى المنظر المسرحى - إلى معادل تام للعالم الواقعى أجمع . لكننا نلحظ فى مرحلة من المسرحية ، وهى المرحلة التى تتحول فيها إلى الزمن النفسى والأسطورى ، نلحظ بزوغ دائرة حركية جديدة، تتقاطع مع دائرة العالم المغلقة ، التى سبق طرحها حركياً ، لكنها تتخطى هذه الدائرة، لترسم دائرة أرحب، هى دائرة الحلم والأسطورة - دائرة تتخطى حدود الفضاء التشكيلى الذى طرحه العرض كمعادل للواقع.

هذا عن المنظر المسرحى . أما تكنيك الاختزال الدال، الذى يولد مساحات إيهام فنى محسوب (ambiguity) ، تفضى إلى تكثيف دلالة المنظر ، فنجده فى اختزال جواد لصورة السجن، إلى مجموعة من القضبان المعدنية، التى يحملها الممثل حول وسطه ويتحرك بها ، وهو اختزال تشكيلى بصرى، يفضى إلى بسط دلالة القضبان، لتصبح أى سجن معنوى يكبل الحياة ، كما تفرز هذه التركيبة البصرية، معارضة دلالية من داخل الشكل نفسه ، إذ تنفى الحركة بالقضبان معنى السجن ، الذى يتلخص فى نفى الحركة أو تقييدها . وتتأكد هذه المعارضة، حين تتحول نفس القضبان، إلى رايات، يحملها الحصان الأسطورى حول خصره، فى مشهد آخر، يجسد حلم الحرية والانتصار . كذلك تشهد

تكنيك الاختزال هذا فى مشهد الصحراء، حين يتجسد معنى الحلم بالعودة، فى صورة سترات تغطيها جوازات السفر الفلسطينية ، ثم فى حركة محلك سر، التى تتصاعد فى إيقاع لاهث، لتتحول إلى الدبكة الفلسطينية . ويتكرر الاختزال الحركى والبصرى والصوتى الدال فى مشهد وداع الأم / الأرض .

وفى مشاهد الترانزيت الواقعية، يختزل جواد علامات القهر، إلى نظارات سوداء وأختام ومعاطف داكنة . وفى مشهد لقاء فاطمة / الأمة، بالقائد العسكرى الهتلرى الرمزى، تبرز السترة العسكرية وأصداء الهتافات. ويتجسد تكرار فصول القهر العسكرى فى التاريخ العربى والعالمى حركياً فى تكرار ذهاب الممثل إلى عمق المسرح وإيابه إلى مقدمته مع علو صوت الهتاف وخفوته . ويصل الاختزال البصرى والحركى ذروة الكثافة الشعرية فى مشهد شباك الصيد، التى تختزل كل مزالق طريق العودة وأخطاره وشراكه، إلى صورة بصرية حركية بليغة، تتراسل مع استعارة الإنسان / الطائر .

وفى إطار المحيط الصوتى للعرض ، حول جواد الأسدى الكلمة الشعرية من محور العرض، إلى عنصر سمعى إيحائى ، يتراسل ويتناغم فى هارمونية بديعة مع لغات العرض الأخرى، من حركة وصورة ، فجاءت جملته الشعرية المسرحية، متعددة اللغات، كثيفة الشفرات ، تبدأ بكلمة ، وتتصل بحركة ، لتنتهى بلمحة اضائية ، أو إيماءة تعبيرية .

ولو كان قد تخلى عن الثبات الحركى، فى مشهد المواجهة بين فاطمة والقائد، الذى كسر الحالة الديناميكية المتوترة للعرض فى تلك المنطقة ، وذلك رغم اعترافنا بروعة أداء عبد الرحمن أبو القاسم فى هذا المشهد ، لو كان فعل، لما وجدنا ما نعيبه على هذا العرض .

وقد جاءت موسيقى المؤلف البولندى، بندرسكى، الحديثة الطابع والايقاع، والتى صاحبت الرقص التعبيرى، مناسبة تماماً . واستطاع جواد أن يمزجها مزجاً جميلاً بإيقاعات الأنغام الفلسطينية الشجية، التى فجرت فى نفوسنا جميعاً أشجان الحنين والذكرى .

لقد انطلق هذا العرض من واقع تجربة فرقة المسرح الوطنى الفلسطينى ومعاناتها المستمرة فى المطارات، مع ضباط الجوازات وحراس الحكومات ، وقدم لنا هذا الواقع فى صورة ميتا - مسرحية ، شبه تسجيلية فى البداية ، ثم صاغ هذه المعاناة الواقعية شعراً مسرحياً، يتخطى بتحديه الفنى المتوثب، كل إحباطات الاغتراب والغربة ، والقهر واللامبالاة .

بغداد مرة أخرى ١٩٩٠

آهة المقهورين وأمطار الملح

فى كل مهرجان مسرحى نشاهد الكثير . لكن بعض العروض تستوقفك طويلاً، تمسك بتلابيب خيالك ، تقتحم رؤاها عوالمك الداخلية فتنبث فى شعاب الذكرى ودروب الأحلام - عروض تتخطى قيم الإجادة الفنية، والأمانة الفكرية، لتحقق اشتباكاً وجودياً حميمياً عنيفاً مع المتلقى، على مستوى الموروث والمعاش ، التاريخ والواقع ، العالم الخارجى، وفضاءات النفس المبهمة والواعية .

وفى بغداد، توقفت طويلاً عند عدد من هذه النوعية من العروض وخاصة عرض مطر ... يامّة، الذى كتبت نصه كاتبة مسرحية جديدة ، هى مغنم حقيقى للمسرح العربى ، وهى الفنانة عواطف نعيم ، التى تنطلق فى نصها هذا، مطر ... يامّه، من قصة قصيرة هى قصة طيور السماء، للقاص فهد الأسدى - كما فعلت فى مسرحيتها السابقة، لو، التى شهدناها بوكالة الغورى، فى مهرجان القاهرة المسرحى التجريبى عام ١٩٨٩ - والتى استوحت فيها قصة قصيرة، للكاتب الروسى أنطون تشيكوف . أما مخرج العرض، وصاحب رؤيته الفنية ، فهو مخرج عراقى أصيل ، نعتز بإبداعه ، عرفناه هنا فى مصر فى عروضه السابقة -

«ألف رحلة ورحلة ، لنص فلاح شاكر ، ولو ، لنص عواطف نعيم . إنه المخرج الشاب الموهوب عزيز خيون .

استوقفنى عنوان المسرحية قبل العرض، فهو عنوان يحيلنا مباشرة إلى جملة «آه . . . يامّه» التى ترددها النسوة الريفيات فى كل أقطار الوطن العربى، فى مواقف الندب والنواح والألم والفقدان . وإذ تتحقق الإحالة تتوازى جملة «مطر . . . يامّه» مع جملة «آه . . . يامّه» ، فتكتسب كلمة مطر دلالة الآهات، وتنحسر عنها دلالات الخصب والنماء، فتحيلنا إلى ماء الدمع المالح الحارق، بدلاً من فيض السماء العذب . ثم كان العرض.

دلفت إلى قاعة مسرح الرشيد، فإذا بى أمام شفرتى مقص، يتشكل من معبرين، يمتدان فوق المقاعد من بابى الدخول، الواقعين على جانبى القاعة، ويلتقيان فى منتصف خشبة المسرح، ويتقاطعان ويمتدان فوقها ليكملا شكل المقص، فإذا بالقاعة وخشبة المسرح تندمجان فى فضاء مسرحى واحد تهيمن عليه علامات المقص والممنوع والشطب والتغييب، وإذا بأماكن جلوسنا تنقسم إلى مثلثات حادة خانقة، منخفضة نسبياً رغم تدرج المقاعد - مثلثات تقطع وحدتنا ككتلة نحن الجمهور .

وحين احتوانى واحد من تلك المثلثات، واجهنى فى منتصف خشبة المسرح تشكيل هندسى صارم آخر أمام الستارة الخلفية، يتكون من مربع صغير، يعلوه عمود مخطط بالأبيض الأسود حلزونياً ، وعلى قمته دائرة

معدنية لامعة ، فتشكلت علامة ذكرتنى فى آن بالشرطة، وعلامة الممنوع فى لوحات إشارات المرور ، وبكل الدوائر الفارغة المفرغة فى حياتنا .

وكانت مظلة حماية هذه العلامة الصارمة المنذرة، شبكة معدنية، تعلقت فى سماء خشبة المسرح، فأحالت العالم الافتراضى للعرض المسرحى (الذى يشمل القاعة وخشبة المسرح معاً فى فضاء واحد) إلى سجن سماؤه القضبان .

ثم خفتت الأضواء، وطَفَت فى سماء الخلفية سحب متلاحقة، تصحبها أصوات الطيور حين تشعر بنذير العاصفة ، ثم تعوى الريح، وتنفجر العاصفة على خشبة المسرح، فى صيحات وعويل الرائعة إقبال نعيم التى تحذرنا من إعصار الرمل والنار، وريح السموم الحارق ، وفى دوراتها الملتاثة بحثاً عن مهرب ، وفى اندفاع المجاميع من جانبى المسرح، وابتلاعها فى الظلام، بينما يهدر البحر فى الخلفية السمعية للعرض، وتتجسد أمواجه ظلالاً متتابعة على شاشته الخلفية، وتعلو صيحات النورس .

وفى المثلثات المتشكلة من الخوص على خشبة المسرح، يتجمع البحارة فى تشكيلات حركية بليغة متقنة، تفصح عن الحنين الجارف إلى الحرية ، إلى التحليق فى سماء النورس الواسعة، التى تتبدى خيالاً وحلماً وظلالاً، بعيداً عن عالم السجن الذى تحد الشبكة المعدنية أفقه .

إن هذه الافتتاحية التعبيرية، البديعة التكوين والتنفيذ ، التى تتبدى فيها قدرة عزيز خيون الفائقة على التشكيل المسرحى المركب ، على

مستوى الصوت والصورة والإيحاء، تطرح خيوط العرض الرئيسية، التى تشير إليها التورية الكامنة فى عنوان المسرحية : الجدب، ممثلاً فى ريح السموم، التى تمطر رمالاً لا مطراً، وفى رمال الصحراء، ومياه البحر المالحة، التى ابتلعت الزوج/الأب مبروك، ومعه البركة ، وفى عديد ونواح الأم، «غريبة». ويولد الجدب المادى والمعنوى إحساساً بالاغتراب والاستلاب، يفجر الرغبة العارمة فى الرحيل، إذ تصيح «غريبة» :

– ياللا نرحل بعيد عن هذا المكان نروح يم النخل والماى الحلو !

ويتوحد أمل الرحيل، بالحنين إلى الحرية، فى صوت النورس، وحركة أذرع البحارة، التى تحاكى تموجات أجنحة الطير .

ولكن ما أن يبزغ الحنين إلى الحرية، حين يبرز القهر ، ويسقط أول شهيد للحرية، وهو مبروك الذى يقتله رئيس العمل، كما يصرخ أحد البحارة، أو صائدى اللؤلؤ فى مياه الخليج . ثم يتجسد القهر سوطاً فى يد رئيس العمل، الذى يخترق صفوف الملاحين، ثم يتقدم فوق رؤوسنا – فحذاؤه بمحاذاة أعيننا – وذلك على المعبر الأيمن الذى يخترق الصالة – ليقف على نهايته متوعداً ومنذراً ، مهيمناً على البحارة والمتفرجين معاً .

وتحت سوط القهر، تتكوم «غريبة»، وتنخرط فى طقس العديد والنواح، الذى يمتد فى آهة حارقة، طويلة متصلة، يتوحد فيها الزوج

والابن - مطر - فى معنى الفقـدان ، ويمتزج فيها مـاضى الاغتراب فى حـاضر القـهر والاسـتـلاب ، ويذوب فيـها شـاطئ الخليج بمـلاحيـه المقهـورين، فى شواطئ دجلة والفرات، بقصـورها وحريمها، وعـبيدها وجواريها - آهة توحد كل الأزمنة الأمكنة فى فضـاء نفسـى كثيـف واحد، يعشعش فيه الخوف ، وتخيم عليه ذكريات تاريخ القهر الطويل .

إن آلام وأحزان الأم / غـريبة، هى الفـضاء النفـسى للنص ، وهو فضـاء يتنازعه الحلم بالمطر، والبكاء على الابن مطر . وفى هذا الفـضاء النفسى، تـتقطر الصور، التى تلـتمع فى ذاكرة «غـريبة» الملبـدة بالعذاب والألم، مشـاهد تجسـد القهـر فى شتى صوره، وتبـرز إلى سطح الوعى جرثومة الخوف التـى تسانده، فينتشر الضوء تدريجـياً فى وعى «غريبة»، تحت وطأة الاسترجاع، ويتخـذ التطور الدرامى فى العرض، شكل حركة الوعى النامية نحو الإدراك الكامل لأسباب وأبعاد المأساة . وتتضح حركة الوعى المتطورة هذه فى مـونولوجات «غريبة»، التى تتقـاطع مع المشاهد التمـثيليـة فى شكل إيقاعى مـحسوب ، وتـتنوع ما بين شكل المـرثية، وهدهدة الطفل، والتحذير والتنبيه .

فالحدث الدرامى فى هذا العرض، هو حدث تكشفى، فضاؤه وجدان «غريبة» ، ويتـخذ شكل الإبحار فى دموع الذكريات المالحـة نحو شاطئ الوعى. وما أن تنبـثق شرارة الوعى حتى تشـتعل الثورة - ثورة «غـريبة» وكل المقـهورين . وتتجسـد رحلة الوعى هذه، فى متاليـة من اللوحات،

التى تنتـقل من القهـر والاستـغلال الاقتصادى، إلى القهـر والاستـغلال الإنسـانى، بل والجنسى أيضـاً . فـأول الذكريات، هى لقـطة خاطفـة، يقتحم فيهـا واقع «غريبة» العبودى أحزانها الخاصـة، فنجدها فجأة، بعد العديد على مبروك، والنواح على ابنها مطر (الذى لا يلبث أن يتحول إلى حنين جارف إلى المطر، إذ تتوالى الكلمة فى فم إقبال نعيم - «غريبة» - وتتـساقط على الآذان فى ايقـاع متـلاحق يحاكى صـوت قطرات المطر . بينما ينخـرط جسدها فى دورات راقصة فـرحة متواثبة، فـإذا النحيب على مطر يمتزج بأنشودة المطر) ، نجدها فجأة تخاطب سيدة لا نراها - شبحاً يتسلط علـيها، فنلم بواقـعها من حـديثها، ويغـدو الحديث عـلامة على تغلغل القهر الخارجى إلى أعماق النفس :

غريبة : الأكل . . . آى الهدوم . . . الهدوم انـغسلت من زمان . . مـاكوشى نسـيتـه . من طرت الفـجر أكـعدت . . طحنت . . أعـجنت وخبزت . . درت بالبيت من حجـرة إلى حجرة . . خدمت ونضفت . . آى . . تأمرين عمه . . حاضر .

ويسلمنا إيقـاع العمل اللاهث هذا، الذى يطحن حـياة غـريبة، إلى إيقاع الأوامر الجنونى الآلى، فى لوحة الذكـرى التالية، إذ تنهال الأوامر على رأس الابن مطر، فى إيقاع لاهث مـتزايد كقطرات السيل المـنهمر، ونجده يدور لاهثاً بين السـادة، كمـا يحدث فى إحدى لعبات الكرة، التى يتحلق فيها اللاعبون حول واحـد، يحاول أن يمسك بالكرة التى يتقاذفها اللاعبـون فوق رأسـه، وعن يمينه ويساره، دون جـدوى، حتى يصـرعه التعب فينهار .

وقد احتـفظ جواد الشكرجى- الذى بهرنا بأدائه فى مسـرحية لو فى العالم الماضى، فحمل جائزة أفضل ممـثل فى مهرجان المسرح التجريبى المصرى - احتفظ جواد فى كل مشـاهده مع الساده بانحناءة ظهر موجعة (لمشاعـرنا وربما لظهره أيضاً)، فكان الإلحاح البـصرى المؤلم على هذه الانحناءة لمحة ذكية، إذ جعلت لاستقامة عوده اللحظية فى بعض مشاهده مع أمه وقع الدهشة والمفاجأة ، وكـأننا نكتشف الإنسان فجأة تحت قناع العبد .

ويسلمنا القهر الجسدى فى العمل إلى القهر الأخلاقى فى لوحة جلد المزارع ، وهى لوحة عنيـفة دامية قاسـية ، نفذها الممـثلون بإتقان مؤثر فعال. إن العـبد، الابن مطر، يحاول يائسـاً مقاومة أوامر سـيده له بجلد المزارع ، بل ويحاول أن يحـميه بجسده رحـمة به، فتنهال سيـاط السيد عليهما مـعاً، ونراهما يتكوران، وينصهران فى بوتقـة الألم، ويتدحرجان على الأرض كومة من اللحم البـشرى المعذب، المتفـصد بالدماء . لكن مطر يستسلم تحت وطأة العذاب، ويحمل عن سيده إثمه وجرمه، فيحوله القهر إلى وحش وجلاد رغم أنفه . وحـين يتهاوى المزارع، يحمل مطر جسده المنتهك على كتفه، ويخترق صفوفنا منكساً رأسه، وكأنه ينعى فى خطوته الجنائزية آدميته وآدميتنا .

ويتعمق القهـر ليسلب غريبة وابنها تلقائيـة الفرح والحب، ويقتحم أكثر مناطـق الشعور خصوصـية، فترغم الأم على الرقص والغـناء قسراً،

ويرغم الابن على إنشاد مواويل الغزل فيمن لا يهوى . ثم تنتقل بنا رحلة الذكريات الموجعة فى نفس «غريبة» إلى القهر السياسى، إذ يلعب الحاكم والشيخ مع مطر، لعبة القاء العصا إلى الكلب ليحضرها طائعاً ، فيتحول مطر إلى كلب السلطة، فى صورة مسرحية رمزية ذكية، من خلال توظيف هذه اللعبة الشائعة، بعد أن وظف لعبة الكرة من قبل .

ويعد أن انتهكت روح مطر ومشاعره، وكرامته الآدمية وأخلاقه، ونوازعه الإنسانية، لا يبقى سوى رجولته، التى تنتهك هى الأخرى فى مشهد جرئ، تغتصبه فيه زوجة الشيخ تحت وطأة التهديد .

وحين يمتهن الإنسان روحه، من جراء الخوف المتغلغل فى أعماقه، فإن روحه تثور عليه . وهنا، تأتى لوحة طقسية مؤثرة، تحاول فيها الأم / غريبة، التى زرعت الخوف فى نفس ابنها، وأرضعته إياه حفاظاً على حياته - «الخوف ربى ويانه .. رضعناه زى الحليب .. الخوف عرفته وعلمتك عليه .. خليتك تلعب وياه وإيصير صاحبك» - تحاول «غريبة» أن تطهر نفسها من ذنبها على إيقاع نشيد الحرية ، الذى يستلهم ملحمة كفاح عنترة ضد العبودية : «كر يا عنتر وانت حر .. كر ياعنتر وانت حر» . ولا يلبث مطر أن ينهال بالسوط عليها كما انهال على المزارع المسكين من قبل، وكأن شيطان سيده قد تلبسه، وكأنه يعاقبها على محاولتها إيقاظ حلم الحرية الموجع، الذى بات مستحيلاً بالنسبة له، بعد أن تغلغل فيه الخوف حتى النخاع، وانتهكت رجولته .

ثم تبدأ متتالية الحرب، التى تقودنا إلى نهاية العرض - أو قل متتالية صراع السادة الأنانى حول السلطة، الذى يلتهم الشعوب . ينصاع مطر للأوامر ويساق إلى الحرب بالركل والصفعات، رغم معارضة وتوسلات «غريبة» ، وتحذيرها المستميت من غدرهم، الذى باتت تدركه بوضوح بعد طقس التطهير . ويمارس «مطر» السلب والنهب، والتخريب والتدمير رغماً عنه، لمصلحة السادة، الذين يجعلونه كبش الفداء حين يتصالحون، ويحكمون عليه بالشنق . وفى هذا المشهد حول عزيز خيون رمز الراية ، وهو الدائرة المفرغة أعلى العمود المخطط، الذى كان يشتعل حيناً بلون الدم والنار فى مناطقه البيضاء - حول عزيز خيون الدائرة، إلى شكل ميزان العدل، فخلق مفارقة ساخرة بديعة، بين أنكار العدل على مستوى المشهد الدائر، وتأكيده على مستوى العلامة البصرية.

ثم . . تنطبق السماء على الأرض . . فإذا بالشبكة المعدنية، التى تشكل سماء العرض، تنطبق على أرضه، ويصلب مطر - رمز الخصب اللا محقق، المهدر - عليها، فترتفع به لتتعلق بين السماء والأرض، فى هوة وفراغ «المابين».

وعند هذا الحد، كانت حرارة الحزن والألم ، والوعى والغضب، قد وصلت إلى ذروة الاشتعال فى نفوسنا ، وإذا بموجه من اللهب تزحف علينا من تحت الستار الخلفى، وترتفع ألسنتها لتلتهمه ، وإذا بمن يصيح «حريقة . . اخلوا المسرح» ، وإذا بهرج ومرج وصياح، وكأن الثورة حقاً

قد قامت . وكـانت لحظة مسرحية رائعـة حقاً فى غموضهـا، حين ظهر الممثلون للتحية ، وتساءل العديدون : أهو حريق تمثيلى أم حقيقى ؟

كان حريقاً حـقيقياً، أخمـده شابان رائعان من فريق التمثـيل، ألقيا بجسديهما عليه، فأصيبا بحروق بالغة، وأنقذا المسرح والناس .

وحين تقصيت حقيقـة نهاية العرض، وجدت أن ما حدث قدرياً، لا يعارض، بل يدعم تلك النهاية . كنا سنرى المجـاميع تحمل المشاعل - مشاعل الثورة - وهى تنشد نشيد الحرية بقيادة الأم / غريبة : كر يا عنتر وأنت حر ! وكـأن الأقدار تبـارك الثورة ضـد الظلم والقهـر ! وكأن هذا العرض الملتـهب صدقاً وألماً قد لـمس عصب الحياة والواقع فـاشتعل، وتوحد الفن بالحياة ، وما الحياة إلا مسرح كبير !

ولا أدرى حقـاً كيف أمـتدح فـريق العمل : الرائعـة إقبال نـعيم، بتقنياتها التمثيلية المدروسـة، وانفعالها الجارف ، وقدراتها العريضة على التلوين والتوقيع الصوتى والحـركى ، وترجمتها الدقيقة لأعـمق المشاعر الداخلية إلى تشكيل أدائى - صوتى وجسدى - ليتـجاوز بجرأة وشجاعة أنماط الأداء النفـسى الفردانى التـقليدى إلى محـيط تعبيـرى صريح دون مبـالغة ، واضح دون فجـاجة ، دارج وشعبى فى أنسـقته دون أن يفـقد شاعـريته . ولا أدرى كيف أمـتدح جواد الشكرجـى، الذى كان ينكمش ويصغر صوتاً وصورة، رغم حجمه الجسدى والصوتى العريض المنفسح، وذلك فى لحظات الخوف والقهر . لقد كان تجسيداً صوتياً وحركياً بليغاً

رائعاً لما يفعله القـهر بالإنسان واحتجاجاً، وتعليقـاً مجسداً له، على نهج نظرية الجستوس (Gestus) عند بريخت، دون أن يكون بريختياً .

ومع هؤلاء تضـافرت جهـود مجمـوعة كبيرة من الفنانين يتمتعـون بالدربة والانضبـاط، والحسـاسية الفنية العالية - أذكر منهم مجيد حميد والموهبـة الجمـيلة الشابة، سـهيـر أياد، ولا يسعـفنى المجال لـذكرهم جميعاً، فتحية لهم، ولمـؤلف موسيقى العرض، ومصمم ديكوره، ومنفذ إضاءته .

إن مـثل هذه العـروض، تدفعنا دائمـاً إلى الأمل فى تحـقـيق حلم المسرح العربى العالمى - الذى يحلق على أجنحة همومه الملحة، وواقعه الحى، وتاريخه وتراثه، إلى سماء الدلالة الإنسانيـة العامة الشاملة ، فهذا عرض يفضح واقع القهر الممـتد على طول تاريخ الإنسان العربى، ويعريه بقسوة وجرأة، ويبسـط دلالته فى الزمان، إلى زمن عنترة، وفى المكان، إلى قضـايا الإنسان المقـهور فى العالـم الثالث وجنوب أفريقـيا . وهو عرض ينتظم مـجموعة من الألعـاب والممارسـات والطقوس الشعبـية فى نسيج إنسـانى تقدمى فنى رائع، دون افتعـال أو استعراض أو بهـرجة - ينتظم النواح والهدهدة، وأهازيج الفرح بالمطر، والأغانى العراقية الريفية ومواويل الغزل، وطقوس التطهير، وعدداً من الألعـاب الشعبية المألوفة، فى معزوفة هارمونية غايتها كـرامة الإنسان العربى وحريته ، وتطهيره من تراث سجون القهر، واللقمة المغموسة فى دمع العين .

وأخيـراً، فإننى كإنســانة، وامرأة، وفـلاحة مصـرية، وأم، وناقدة، أحيى الإنسانة المرأة الفلاحة العربية الأصيلة، والمبدعة المسرحية عواطف نعيم . فـهى فنانة صادقـة، وامرأة جســورة، ومبدعـة ملتزمـة، وإنسانة تشربت مسام جسدها أملاح دموع المقهورين، فذرفتها إبداعاً .

وفى زمن عز فـيه الصدق ، وعزت المـوهبة ، كما عـزت الكاتبات المسرحيات العربيات - ورحم الله مبدعـتنا المسرحية المصرية الجسورة، نهـاد جاد - كم هى فـرحتنا بعـواطف نعيم . إن آهات المـرأة العربـية الجريئـة عواطف، تتراسل مع آهات فلاحـات مصر فى الصعـيد والوجه البحـرى وربما فى كل أقطار العالم الثـالث ، ولربما أنشأت جـسراً من الآهات الحارة، والجمرات المتقدة، التى قد تشعل ثورة المقهورين .

فنون الجنون

بين القاهرة وتونس

فى الأصل كانت مصر :

كنت قبل رحيلى إلى تونس قد شاهدت مسرحية **بيت العوانس** لسمير العصفورى. وبعيداً عن أخطاء الإعداد والتنفيذ التى أصابت العرض فى مقتل، كانت فكرة العرض ذكية وموحية، وغنية بالإمكانات المسرحية . فقد حاول العصفورى فى رؤيته الإخراجية (التى لم تتحقق مسرحياً) أن يقيم تقابلاً جريئاً بين الأحباط والخلل الجنسى من ناحية وبين الأحباط والخلل السياسى من ناحية أخرى، وأن يوحد التجربتين - العامة والخاصة - فى نسيج مسرحى كونترابنطى، قوامه الهذيان المحموم فى أجواء الكوميديا السوداء ، وأن يصل بتشكيله هذا فى النهاية، إلى تجسيد مفارقة حكمة الجنون، فى مواجهة خلل المنطق «العاقل» السائد .

ونحو تجسيد هذه المفارقة، التى ألح عليها من قبله العديد من رجال المسرح، وخاصة شكسبير ، حول العصفورى عالم المسرحية إلى مصحة للأمراض العقلية على غرار مصحة «شارنتون» فى ماراساد بيتر فايس، واستدعى لرئاستها شخصية الطبيبة المتسلطة، من رواية كين كيزى الشهيرة، طار فوق عشر المجانين . أما مرضى المصحة، فقد استدعاهم

من بيت أو سجن برنارد ألبا، الذى وضعهم فيه لوركا منذ زمن بعيد .
وكان يأمل من خلال هذا الكولاج، أن يستحضر داخل عرضه تجارب منوعة للقهر والجنون، تثرى طاقته الإيحائية والدلالية، بحيث يتحول إلى مرآة تعكس فى انكساراتها المتوالية صوراً متعددة من الجنون، وتجليات مروعة للقهر، ويصبح فى مجموعه رمزاً شاملاً للخلل على كافة المستويات .

هذا ما أتصور أن العصفورى كان يهدف إليه . لكن التنفيذ خان الرؤية. قلت لنفسى معزية ، لعل جنون المنطق السائد، والخلل الضارب فى قيمنا ومؤسساتنا، قد أصاب رؤية العصفورى بعدواه القاتلة، فتسللت جرثومة النجومية، والحسابات التجارية، والاعتبارات الواقعية، والفهلوة الفنية، إلى العرض ، فـفقد الجنون هويته كثورة عارمة وحكمة، وتحول إلى مسخ أليف زائف، لا يقلق أو يصدم أو يثير .

طويت فى حقائب السفر حزنى على فساد حكمة الجنون، وأسفى لأن بهلول المسرح المصرى الحكيم قد يأس أخيراً، واعتنق منطق «العقلاء» الفاسد، وكأنه يود الانتحار . ورغم ذلك، ظلت فكرة جنون العالم، وتحوله مجازياً، عن طريق الصورة المسرحية، إلى مستشفى للمجانين، تطاردنى طوال أيام قرطاج، وتلح على الخيال فى العرض تلو العرض، فبرز سؤال هام : هل غدا الجنون أفضل تعبير عن التجربة العربية المعاصرة، وعن حساسية مبدعيها، على اختلاف أجيالهم وبلادهم ؟ وهل كان لتزامن المهرجان مع بداية محادثات السلام فى

مدريد ، بعد خمسمائة عام من فقد الأندلس، أثر فى بلورة هذا الأحساس الملتاث بفساد العالم وخلل الأنظمة ؟

كوميديا التونسية :

تضخم السؤال فى عرض الافتتاح، وكان كوميديا التونسى . وبعيداً عن كل الملابسات التى منعت عرضه فى القاهرة إبان مهرجاننا التجريبى، وبعيداً عن كل الحزازات والحساسيات التى سببها الامتناع ، فقد أحسسنا جميعاً أن هذا العرض قد نجح فى تحقيق ما أرادته العوانس وعجزت عن تحقيقه . كانت الفكرة واحدة، والمنطلق واحداً - وهو تجسيد الإحباط والقهر، والعجز السياسى، واغتراب الإنسان العربى فى عالمه، من خلال خلل العلاقات الجنسية والإنسانية . لكن التنفيذ اختلف.

كنت أعلم أن العرض سيستمر على مدى أربع ساعات كاملة دون استراحة . وتساءلنا جميعاً فى وجل : هل يستطيع مخرج أن يقيد متفرجاً إلى مقعده على هذا المدى الزمنى دون ملل ؟ ألا يخشى أن يجد القاعة خالية بعد ساعتين ؟

قرأت ملخص المسرحية والمشاهد قبل العرض، كما نصحنى أهل الخبرة ، فدرايتى باللهجة التونسية الدارجة ليست عميقة ، أضف إلى ذلك أن المخرج فاضل جعايبى يميل إلى استخدام اللغة إيقاعياً وموسيقياً كعنصر تشكيل، مضحياً أحياناً بالمعانى . وفى هذا العرض المجنون ،

الذى يتخذ الجنون موضوعه ومنطلقــه التشكيلى، اقتربت اللغة فى مناطق كثيرة من الهذيان المحموم .

واختــار الجعايبى أن يقـيم عرضه على هيكل ســردى، أو حبكة لا يكاد يصدقها عقل، فأقل ما توصف به أنها شديدة الميلودرامية والفجاجة، وكان تحــديه الأكبر هــو تحويل هذا الغث إلى ســمين، وهذا الهــذر إلى معنى، وهذا المعــدن البخس إلى ذهب، كمشــعوذى وكيميــائى العصور الوسطى .

تعتمد الحبكة فى كوميديا على صيغــة اللغز البوليســى ، فهى تبدأ بجريمة قتل مروعة، تفــضى إلى تحقيق طويل يعرى النفوس وأسرارها، ويفضى إلى اليأس والعنف والجنون . فشامة، تقتل زوجها، وتمزق جثته وتدفنها فى أماكن متــفرقة، وتصر على جريمتهــا، ولكن الجريمة ليست مؤكــدة ، فشــامة تعــانى من الشلل وفــقدان الذاكــرة إثر حادث ســيارة، وتوضع فى مصحة للأمراض العقليــة، ويعهد إلى الطبيب النفسى «غازى» بالتحــقق من صحة اعتــرافها، خــاصة وأن جثة القــتيل دون رأس، وأن شقــيق القتيل يفشل فى التــعرف عليهــا بصورة قاطعة. وتزداد الجــريمة غموضاً لأن «محجوب» ، شقيق القتيل ، يعشق شامة، ويسعى لحمايتها رغم أنفها . وحين ينبش الكلب مكان دفن الرأس فى الحديقة ، يقوم هو بدفنها فى مكان آخر لاخفاء آثار الجريمــة . وتتعقد الأمور حين نكتشف أن الطبيب «غازى» نفسه يعشق «شامــة» ، بل وظل يعشقها منذ أن التقى

بها منذ عشرين عاماً - وذلك رغم أنه متزوج من فرنسية متسلطة، سليطة اللسان (لا نراها فى المسرحية بل نرى فقط ردود أفعاله إزاءها فى مكالمة هاتفيـة منها) ، ورغم أنه عـلى علاقة جنسـية بإحـدى ممـرضاته، وهى «زهرة»، التى تحمل ثمـرة العلاقة فى رحمهـا، والتى يسعى «غازى» إلى إجهاضها وإنهاء علاقته بها بعـد أن وجد «شامة» ، مما يدفعها إلى حافة اليأس والجنون .

وتتكرر تيمة «بافكر فى اللى ناسـينى وبانسى اللى فاكرنى» فى حب الممرض «على» لـ «زهرة»، كما تتردد مرة أخرى فى هذيان «شامة» الذى يكشف ماضيـها ، فلقد أحبت رجلاً لم تعـشق سواه، وأنجبت منه طفلة غيـر شرعية، ثم هجـرها، فمات الحب فى قلبـها . وهاهى الطفلة التى هجرتها منذ الميلاد تعود لترعى أمها فى المستشفى، فى وظيفة ممرضة ، فلقد عثر عليها «محجوب» ، شـقيق الزوج القتيل ، ورعاها حتى كبرت، وأتى بها لتساعد الأم على استعادة ذاكرتها .

ولا تنتهى «جاليرى» الجنون والاحبـاط والخيانة عند هذا الحد ، بل يضيف إليها المـخرج / مؤلف النص (أو مجمعه من تداعـيات الممثلين وفق أسلوب التأليف الجماعى)، يضيف إليـها المخرج بورتريهات أخرى لشخـصيـات محـبطة شائهـة، مثل «وريدة» ، المـريضة السابقـة، التى أصبحـت المشرفة على «كـانتين المستـشفى»، والتى تتحرق شـوقاً إلى الرجال، وتعـجب بـ «شامة» وجـريمتهـا، وتتلذذ فى حرمـانها الجنسى

بفكرة قتل الأزواج وتقطيع أوصالهم ، ومثل «مدام قز» ، التى تعيش فى وهم وجود الزوج، وتتحرق إلى الأجازة السنوية لتذهب معه إلى إيطاليا، بينما هجرها الزوج، وخرج ذات صباح منذ ستة أعوام ليشترى خبز الأفطار ، ومن ساعتها لم يعد . وكضرب من التعويض الجنسى تتهم «مدام قز» الممرض «طاهر عبد الله» بمحاولة اغتصابها، ثم تحاول هى اغتصابه حين تنهار سدود الأوهام، فى مشهد لا أعتقد أن المسرح العربى قد شهد مثيله فى صراحته، وعفافه الفنى، وجمالياته التشكيلية .

وهكذا، يضيع مشروع البحث عن الحقيقة فى متاهات الإحباطات الشخصية، والصراعات الجنسية / المصيرية / السياسية، التى تشكل سياق الجنون . وبدلاً من أن تفضى الأحداث المسرحية إلى انبلاج حقيقة الأمور وإلى حل اللغز الرئيسى ، نجدها تقودنا إلى متاهات لغز آخر، هو : من حاول أن يقتل «شامة» باعطائها جرعة مضاعفة من «الفاليوم» ؟

وتنتهى الحبكة باقصاء الطبيب «غازى» عن مهمته، لتعويقه سير العدالة ، وبرحيله عن المستشفى، وفى إثره الملتاثة «زهرة» والمهيم بها «على» ، وبرحيل «شامة» إلى ساحة القضاء، ورفضها الاعتراف بابنتها ، وبجنون «محجوب»، الذى توحد خياليًا مع شخصية الزوج المقتول، وبجريمة قتل جديدة، إذ تظهر «رحمة» - ابنة «شامة» - وفى يدها سكين مخضب بالدماء ؟

حين قرأت ملخص هذه الحبكة، أصابنى هبوط فى القلب، وتثلجت أطرافى . نسيت ساعتها ما فعله شكسبير بحبكات فجة مماثلة، واستعضت إلله فى أمسية ضائعة . لم أحسب ساعتها حساب العصا السحرية لفاضل جعايبى .

فما أن بدأ العرض، حتى نسينا الحبكة الملتوية المعقدة، الميلودرامية، وغرقنا فى بحور الشعر المسرحى ، وفى عالم سيريالى ينذر بنهاية العالم ويوم القيامة . حاصرتنا صور الجنون دون رحمة ، وتوالت دون هوادة لتنزع قشور الزيف السميكة، فإذا بنا نتأرجح مغ الممثلين على حافة الهذيان، ونتسمر فى مقاعدنا وكأننا قيدنا مع الملك لير فى عجلة النار أو دائرة الجحيم . توارت القصة فى جحيم الفعل المسرحى الملتاث، وتحول التحقيق فى لغز الجريمة، إلى تحقيق فى لغز الواقع العربى ، بل لغز الحياة .

كان المسرح عارياً تمامًا، رمادياً ، نزعت أستاره، فبات فضاء خالياً مخيفاً، تشكله الإضاءة سريالياً ، فترسم على أرضه ظلال نوافذ عالية لا نراها ، تشرق من خلالها الشمس وتخبو ، كما ترسم على جداره الأسمنتى العارى فى الخلفية سلالم وجبالاً، ومنافذ هروب وهمية خيالية، فكأن الشخصيات تحيا فى قاع جب سحيق، أو سفينة غارقة .

وفى هذا القاع الغارق فى الرمادية ، المتخبط فى الظلال ، السابح فى ألوان الغروب والشفق ، بدا البشر صغاراً ضائعين تائهين ، يتخبطون

بحثاً عن مـهرب ، ويندفعون بين الـحين والآخر فى لوثة محـمومة إلى عمق المسرح، فيرتطمون بجداره العارى الأصم . على هذا الجدار، يتعلق هاتف يصلهم بالـعالم الخـارجى ، ولا يحـمل لهم عـزاءً ، بل لا يبث سوى الحزن والقهر والاحباط . وإلى جوار الهاتف، ساعة حائط توقفت ، ففى الجحيم لا تعرف الأرواح الضائعة معنى الزمن .

ولأن عالم المـسرحية هـو جحيم دانتى ، استـخدم فاضل جـعايبى ستارة الحريق الحديدية فى بداية العرض ونهـايته، كمجاز مسرحى بارع، يجسد معنى الـحريق . وخلفها، فى الفضاء المـسرحى الخاوى ، البارد الملتـهب ، الذى يمـوج بالأشـبـاح والظلال ، ويراوغنا بمنافـذ هرويه الوهميـة ، وضع فاضل جعـايبى على الجانبـين أستاراً بيـضاء شفـافة، تتحرك على خيـوط لا مرئية تمتد عبر المسرح ، ووظفـها مع الحركة فى كناية بليـغـة عن تسيـد الوهم أحـياناً واندحـاره أحـيانًا. وفى منتـصف المـسرح، وضع آلة لبيع القهوة والمـشروبات وحولها من خلال الحركة، إلى علامة تشى بمعانى الأرق وآلية الحـياة وعزلة الإنسان . وفى مقابلها ، تصدرت مقدمة المسرح، وعلى الجانب الأيمن، مائدة طعام ذات مفرش أبيض ناصع ، يتحول فى مشهد آخـر إلى مفرش أحمر مخملى داكن فى لون النبيذ . ووظف المخرج الدلالات المعتادة لمائدة الطعام الجماعية من تواصل وتراحم ومشاركة واحتفال، بصـورة ساخرة تعكس المعانى ، فإذا بالمائدة تتـحول فى مشهد «فطور الصـباح» إلى ساحة اتهـامات وتعربات

وتجريح، وإلى مذبح أو مجزر دموى ، ثم تتحول فى مشهد آخر، حين يعلوها المفرش الأحمر، إلى مائدة لتشريح نفس «شامة» وماضيها ، ثم تتحول مرة أخرى فى مشهد نال إلى «بيست» تمارس فوقه «مدام قز» لعبة الغواية، وتتعرى من ملابسها فى «استربتيز» محموم .

وربما كان العنصر الرئيسى والحاسم، الذى توفر فى كوميديا، وغاب عن بيت العوانس، هو ما أسماه على سالم مرة بنبل التمثيل، وكان يقصد بالعبارة فى تصورى، تلك الطاقة الروحية المتوهجة، التى تذيب الممثل فى عالم المسرحية، فتتبخر ذاتيته وأنانيته وجسديته الخاصة ، وتتيح له أن يعيد خلق نفسه فى وحدة جمالية تشكيلية، فتكاد أن تنسى تماماً أن له وجوداً آخر .

ورغم الخصوصية الحركية والصوتية التى ميزت كل ممثل على حدة فى هذا العرض ، وحولته إلى سلسلة من اللوحات التشكيلية المدروسة التى تتوالى، وتشبه فى تأثيرها الصدمات الكهربائية ، فقد حرص جعايبى على الابتعاد عن التنميط والكاريكاتيورية، رغم مسحة التشوه والمسخ والتوتر العضلى، التى طبعت معزوفة التمثيل عامة، وتمكن من ضبط إيقاع التراسل والتقاطع والتنافر بين ممثليه فى كل لحظة، بحساسية باهرة، فانتزع الضحك من أعماق مرارة اليأس والهذيان المحموم .

لهذا، حين نتحدث عن التمثيل فى كوميديا ، فإننا نتحدث عن فريق يتساوى فى الإنجاز الإبداعى، والكفاءة الواعية، مهما تفاوتت الأدوار فى أهميتها - فريق لا يطرح ممثلوه أنفسهم على خشبة المسرح

كأجساد متشيئة ، أو كتل مادية صماء، تلطخها الأصباغ، وتشل حركتها وأحاسيسها الملابس المعقدة، أو الكعوب الرفيعة العالية ، بل كشحنات كهربية لا يستطيع الرصد والتحليل وحدهما أن يكتنها سرها .

إن أى تشكيل مسرحى لا يمكن أن ينهض إلا على أكتاف الممثل . ولقد نهض ممثلو فاضل جعايبى برؤيته، وحققوها بما يشبه العشق الصوفى، فتجلت باهرة فى أثرها الجمالى والشعورى، واستحقت بجدارة جائزة أفضل عرض وأفضل مخرج .

بوابة الجحيم: جنون ماكبث - فلسطين

وما أن فررنا من جحيم دانتى، وكوميديا الجعايبى الوجودية، حتى وجدنا أنفسنا مرة أخرى أمام بوابة الجحيم، التى أفضت بنا إلى عالم ماكبث الدموى، وجنونه الوحشى، فى إعداد لمسرحية شكسبير الشهيرة، قام به جواد الأسدى، وقدمه المسرح الوطنى الفلسطينى .

ذكرنى الإعداد كثيراً بمعالجة توم ستوبارد لمسرحية هاملت، فى مسرحيته موت روزنكرانتس وجيلدنشتيرن، التى طرح فيها نص شكسبير من منظور شخصيتين هامشيتين، باعتبارها لعبة سياسية معقدة غامضة، لا يلبثا أن يذهبا ضحيتها . لقد سار جواد على نفس النهج، فافتتح مسرحيته بالبواب، الذى يصف نفسه فى نص شكسبير بأنه «حارس بوابة الجحيم» ، وجعل منظوره على الأحداث هو منظور العرض، الذى يكمله منظور خادمين هامشيين .

ومن هذا المنظور، يتبدى ماكبث وحشاً كاسراً يلتهمه جنون السلطة، فيحلم بغزو وتـدمير المدينة الفاضلة . وغنى عن القول إنهـا رمز شفاف لبغداد . أما زوجته، فلا تقل عنه وحشية ونهمًا للجنس والسلطة .

ورغم براعة جواد المعهودة فى التشكيل المسـرح الموحى المقتصد، وحدسه الثاقب فى اختـيار ممثليه، وقدرته الفـائقة على تدريبهم، ونحت أدائهم فى أدق تفصـيلاته، واستـخراج أفضل ما فـيهم ، فقـد جاء هذا العرض مشوشاً ، مخيباً للآمال، ربما بسبب تهافته على الاسقاط السياسى المباشر . ولعل أبلغ دليل على هذا التشوش والتهافت أن العرض الأول للمسرحيـة فى الساعة السادسة، أشار بوضوح إلى توحـد ماكبث وصدام حسين وأمريكا، مما أغضب الوفد العراقى ، فما كان من المخرج إلا أن بدل البداية بالنهاية فى العرض التالى فى الثامنة من نفس المساء، وسمعنا بعدها أن الوفد العـراقى قد رضى، وطابت نفوسهم جمـيعاً ! وللأسف، لم أشاهد العرض الثانى ، ولا أدرى حـتى الآن كيف يمكن لهذا الإبدال أن يغير من رؤية العرض ، بل ولا أصـدق أن مخرجاً مبدعاً دقـيقاً مثل جواد يمكن أن يقدم على فعل كهذا !

عرس الذيب : الجزائر

كان الجنـون قد صحـبنا من القاهرة إلى تونس، مـمثـلاً فى عرض ياريت، الذى تدور أحداثه فى مصـحة نفسية، ويستند إلى مـفارقة حكمة

الجنون . وحين ذهبت إلى العرض الجزائرى عرس الذيب، وجدت صورة مستشفى المجانين تتجسد للمرة الثالثة على خشبة المسرح ، ووجدت بطلاً نقياً ثائراً، مثل بطلة ياريت، يصمه مجتمعه المختل الفاسد بالجنون ليتخلص منه .

ويعتمد العرض على تداخل وتواتر المتتاليات الفيلمية مع التمثيل الحى على خشبة المسرح، بمصاحبة موسيقى جزائرية محلية . وتستفيد المسرحية أيضاً من صيغة المسرحية داخل المسرحية، التى تفضى إلى تكشف وتحول، عن طريق الاسترجاع. فالبطل المجنون، وهو مجاهد سابق فى جيش التحرير، يرغم مدير المستشفى والطبيب النفسى على تمثيل قصته تحت التهديد ، فيضطر كل منهما أن يقوم بعدة أدوار، مما يمثل تحدياً للممثلين ويبرز براعتهم . ومن خلال التمثيل والسرد الفيلمى، تتكشف لنا أبعاد مأساة المجاهد ، الذى عاد بعد النصر ليجد نفسه مطروداً من أرضه ، دون هوية (فقد كان مفقوداً ظنوه ميتاً) ، تحاصره الخيانة أينما ذهب ، وينتهى به الحال إلى التسكع والتسول، والانخراط فى عصابة تهريب .

وهكذا، يصبح البطل مجرماً . وحين يثور ويحاول الهرب ، يلقى به فى مستشفى الأمراض العقلية سنوات طويلة ، حتى يختل عقله حقاً بعض الشئ.

ولقد نجح المخرج عمار محسن فى تطويع النص الألمانى الذى اقتبسه، وهو الصحون الطائرة ، للكاتب المسرحى كارل ويلتنجر ، فبدا

عربياً جزائرياً صرفاً . كما وفق فى توزيـع أحداث المسرحية بين السينما والتمثيل الحى بفطنة ، فاستغل السينما فى المناطق السردية، التى تربط المواقف الحيوية التى قدمت بالتمـثيل الحى ، ووظف اللقطات السينمائية أيضاً مع الموسيقى فى التعليق الموجع على الأحداث، وتعـميق الشحنة الشعورية . وربما كانت أكثر المناطـق الفيلمية مرارة وجرأة وألماً، تلك المتـتالية من اللقطات، التى نرى فـيها المجـاهد يفترش سلالم حـديقة عامة، ثم تدور الكاميرا سريعاً لتستعرض بعض رواد الحديقة البائسين، ما بين مخـدر ومقامر وضـائع ، ثم تعود إلى المجاهد، وترتفـع فوق رأسه لتكشف فى لقطة مقربة سـاحرة، لافتة كبيرة تحـمل اسم الحديقة، وهو «حديقة الاستـقلال» ! ومن اللقطات المـوجعة أيضًا فى الـعرض، لقطة مقربة ليد المجـاهد وهى ترتجف فى تردد وخزى، بعدها فى ذل السؤال. وتأكيداً لفكرة الجنون والخلل، حول المخـرج خشبة المسرح إلى تشكيل هندسى، يتميز بالميل والانحدار الملحـوظ فى أرضه وحوائطه، مما جعل فكرة الأعوجاج تلح على العين طوال العـرض ، وبطّن هذا التشكيل أفقياً ورأسياً بلون أصفر كئيب ، قسمه بخطوط سوداء إلى مستطيلات خانقة . وحين سألت عن معنى العنوان الذى حيرنى كـثيراً اكتشفت أنه هو أيضاً يحمل دلالة الخلل. فـالذئب، وفقاً للفلكلور الجزائرى، لا يتـزوج أبداً إلا حـين يجتـمع المطر والشمس فى لحظة واحـــدة، أى فى منطقـــة الخلط والتناقض .

وتكتسب قصة الجاهد عصبها الدرامى من اصطدامه وصراعه المتوالى مع السلطة، الذى يستحضر تمثيلياً من الماضى، من ناحية ، ومن الصراع فى نفس الطبيب المعالج بين قبوله الخانع للواقع المتردى فى البداية، واشراقات الوعى فى نفسه من خلال معايشته تمثيلاً لقصة المجاهد، من الناحية الأخرى . لا عجب إذن أن تنتهى المسرحية بهروب الطبيب مع المجاهد من مستشفى المجانين .

وقد تميز عنصر التمثيل هنا أيضاً، فاستطاع الممثلون الانتقال بين الأدوار والشخصيات المتنوعة بيسر وبراعة، ولم يسعوا إلى الاندماج والتقمص التام، بل حافظوا على روح التمثيل داخل التمثيل وبدرجة من الأداء الهزلى المنضبط، وقد خلا العرض من النساء تماماً، باستثناء المتالية الفيلمية التى تتقاطع مع المشهد الدائر فى وكر العصابة، ونرى فيها المجاهد مع زوجته فى الفناء الخارجى ثم داخل حجرتهما . ولا أدرى لماذا أحزننى هذا الغياب للحضور الحى للمرأة . ربما لأننى تذكرت ما قالته لى الممثلة الجزائرية القديرة سونيا، عن حملة التحريم والتجريم الضارية على فن التمثيل فى الجزائر، خاصة فى حالة المرأة ، هو فى يقيني ضرب من ضروب الجنون .

النمرود فى هوليود : المغرب

وسرعان ما تأكد يقينى بأن الجنون الخالى من الحكمة قد امتد من عوالم المسرح الوهمية، وانطلق بسعاره المحموم إلى الشارع، ليتحول من

مجاز فنى إلى واقع مرعب مختل، وذلك حين رأيت ثريا جبران فى العرض المغربى، النمرود فى هوليوود . بعد متتالية سريعة من مشاهد التنكر التى استخدم فيها عبد اللطيف خمولى الشعر المستعار بغزارة ملحوظة ، رأيت ثريا تخلع المنديل عن رأسها ، وتشير إلى شعرها القصير قصراً بالغا، فتثير عاصفة من التصفيق . وعلمت من جارتى، أنها قبل حضورها بفترة قصيرة تعرضت لاعتداء همجى على أيدى مجموعة من المتطرفين ، زجوا بها فى سيارة، وقصوا شعرها، بل وحلقوه فى أماكن من رأسها، لإجبارها على اعتزال التمثيل .

كانت تلك الدراما المجنونة الحقيقية، أشد وقعاً وتأثيراً على نفسى من الدراما الدائرة على خشبة المسرح، والتى اعتمدت فى بنيتها على نوع من أنواع الجنون، وهو انفصام الشخصية .

يتحرك نص عبد الكريم برشيد بين عالمين : عالم حى ، هو عالم الواقع العربى المؤلم، المتمثل فى عمارة قديمة، هجرها معظم سكانها، واغتربوا خياراً، واختفى آخرون منهم قسراً، فى غياهب السجون ، ثم عالم داخلى، تنسحب إليه بوابة العمارة وحارستها ليلاً، لترتحل مع زوجها فى الخيال إلى هوليوود ، وتتقمص شخصية مارلين مونرو، وتستمتع بالأوهام البطولية المُغَيِّبة التى روجتها الثقافة الأمريكية . وفى كل من العالمين، تتبلور فكرة الاغتراب كقدر الإنسان العربى المعاصر، سواء بقى أم رحل ، كما تتبلور فكرة الانفصام الحضارى الحاد، الذى نحياه اليوم، وفكرة الحقيقة كأسطورة، تروجها أجهزة الأعلام المهيمنة .

ورغم الإمكانات المسـرحية الثرية، التى تحملهـا فكرة العرض، لم ينجح التنفيذ فى تحقيقها، أو إبراز عنصر المـفارقة فيها، فانقسم العرض إلى شطرين منفصلين يـصعب وصلهما إلى وسـيلة واضحة لاستـعراض قدرات ثريا جبران التمثيلية . وازدحم المسرح فى جزئى العرض بالديكور والمهمات المسرحية، مما أرهق العين ، وشدها عن متابعة الممثلين .

قصة حب عصرية :

وكانت فاتحة اللقـاء مع الجنون، قصة حب عصرية عراقـية، تجسد الجنون فيـها لا فى الشـخصيـات ، بل فى معـالم المكان، وفى اللحظة التاريخية الراهنة . تدثر الفضاء المسرحى فى عرى رمادى وظلال سوداء، وتكدست فيه أثاثات بيت بعد غارة جوية ، وترددت فى أرجائه المخنوقة أصداء ألم وضيـاع ملتاثة . أشلاء سرير ومكتب، ومـلاءات تغطى بقايا شواهـد حيـاة مستقرة آمـلة حافلة ، وكـرسى هزاز ينتظر أماً وطـفلاً ، وصندوق دمى يفرغ من محتواه فى قذائف تنتثر فى فوضى الفضاء المختل المكدس . وبين الحطام ، رجـل وامرأة يتـأرجحـان على حـافة اليـأس والجنون. والصراع : خيار بين الرحـيل والاغتراب فى اللاوطن ، وبقاء واغـتراب فى الوطن ، وقـصـة حب تتفـجر فى شـظايا اللوم والعتـاب والغـضب، والإهـانة والندم والشـوق العارم ، والفـراق يتـبدى قـدراً لا هروب منه .

لم يأت لنا فلاح شاكر وهانى هانى بشعارات ومقولات جاهزة ، بل أتيا بالألم والمعاناة ، بتجسيد مروع لمأساة انهيار حلم ، وبصحوة مفادها الجنون ، ومقاومة لليأس تذكرنا بصخرة سيزيف .

لقد استغل الكثيرون فى هذا المهرجان مأساة حرب الخليج ومهزلة محادثات السلام ، ونسجوا حولهما العروض رافعين رايات بطولية سهلة وجاء العرض العراقى أشبه بلطمة على وجه المزايدين والمستسهلين، يذكرهم بواقع الخلل، الذى انتقل من ساحات المزايدات السياسية إلى خصوصية حجرة النوم، وقدسية صندوق الخطابات، وحجرة المكتب، ومهد الرضيع، وصندوق لعبه . وقد جسد العرض الغزو المادى والمعنوى كأبلغ ما يكون. فبين الحين والآخر، تهبط جماعة غربية ببطارياتها اللامعة لتنتشر بين الحطام، تفتش وتنقب وتنثر الأوراق الغالية، فتبعثر أحلام السنين ، فهم عمال المزاد، والمفتشون الدوليون، والرقباء الأمريكيون، والعزال والحساد ، فى آن واحد . وتلتاث المرأة، وتعلن بقاءها، وتدين صاحبها، وتنطلق فى أرجاء المكان صاخبة، معلنة عزمها على البقاء وسط الحطام والبقايا المهشمة ، تتسلى بدمية تهدهدها على مقعدها الهزاز . وربما كان هذا هو كل العزاء الممكن، فى زمن عز فيه الحلم وانعدم الرجاء .

كانت سهير أياد فى هذا العرض، أشبه بطلقة من مسدس عازل للصوت ، تنفجر فى هدوء قاتل دون ضجة، فتكاد تلمح شظايا الانفجار

فى صمت مروع تـصيب هدفها بالحـركة البطيئة . بدا لى وكـأن جسدها النحـيل يتضاءل لحـظة بعد لحظة ، وكـأن صوتها يـشتعل لحظـة بعد لحظة، ويتوهج ثم يخبو ، واتسعت عيناها حـتى التهمتا أكثر من نصف وجهـها ، أو هكذا بدا لى . ولهذا ، لم نخـتلف . حصلت سهـير أياد على جائزة أحســن ممثلة، وحصل كل من فلاح شـاكر وهانى هانى على جائزة أفضل نص مسرحى .

نهاية المطاف :

ثم غابت دوامـة الجنون . وبين الصدق المـسرحى والكذب ، بين الاستغلال السهل والمحاولة والمثابرة ، بين الإبداع الحق ونصف الإبداع وغيبـته، جاءت باقى العروض العـربية . لن أتحدث عن روزانا وبناتها الأردنى، الذى حاول أن يخدعنا بتهويماته الأسطورية وشكلانيته العقيمة، وشعـاراته الفجة ، ناهيك عن زيفـه التاريخى، وتطاوله الوقح، ودمـوعه التماسيـحية، التى ذرفتها عـيون يظللها كحل كثيف، وظلال ذهـبية براقة وكأن بنات فلسطين قد تزين للذهاب إلى (ديفيليه) أو عرض للأزياء . لن أتكلـم عن عشق زاد، الذى نسخ ديكور ومـيـزانسـين عـرض ريتشارد الثالث، الذى قـدمتـه فى فـرنسا بأسلوب الكـابوكى، أريان منوشكين . لكننى سـوف أذكر عـرض سندباد الليـبى، الذى يـمـثل أولى خطوات المـسرح اللـيبى إلى النور، رغم فـداحـة أخطائه، وزخـمتـه الحـركيـة

والصوتية، وسأذكر عرض ولد حاق السودانى ، المعد عن قصة قصيرة للطيب الصالح ، وضل طريقه إلى المهرجان ، فمكانه الطبيعى سهرة ريفية . وسأذكر أيضاً عرض السنغال، الملك الرائى ، الذى تميز بتشكيله البصرى الجميل، فحصل على جائزة السينوغرافيا ، وعرض ساحل العاج، رجل وجهه الموت ، الذى تميز بنصه الأدبى الرفيع، وذكرنا فى البداية بالدرامات العائلية المركبة لتنيسى وليامز، قبل أن يقفز فجأة إلى المستوى التعبيرى الفانتازى، فيغرق فى متاهات الفارس ويغرقنا معه ، ثم عرض الكاميرون، وأخذك الثدى ، الذى استخدم منهج مسرح العبث فى تجسيد الاستعارات اللغوية فى حقائق مادية بصرية، فطرح فكرة استغلال الرجل للمرأة ، والمستعمر لأفريقيا السوداء فى صورة امرأة متضخمة الثديين لدرجة لا معقولة، يقوم زوجها بتقييدها وحلبها كما لو كانت بقرة تماماً .

ويبقى الحديث عن عروض أخرى رائعة .. عن سونيا الجزائرية وعزفها المنفرد فى فاطمة ، عن عرض الكاتاكالى الهندى، الذى قادنى إلى ينابيع السحر فى المسرح، وإلى نهج جديد فى التمثيل والأداء يختلف عن كل ما عهدته من قبل ، وعن عرض اللعبة لفرقة ماسكا الرومانية، التى أحببناها واحتفلنا بها فى مهرجان القاهرة التجريبى، وأرسلوا معى السلام لأهل القاهرة ، دافئى القلب ومتوهجى الوجدان، كما وصفونا .

ويبقى الحديث عن فنان بولندى، حمل معه إلى المهرجان تسجيلات على الفيديو لأعمال لكل من جروتوفسكى وشاينا وكانتور، قضيت معها وقتاً لا ينسى . وتبقى الندوات والأوراق، التى ستترجم وتنشر تباعاً فى مجلة المسرح . ويبقىَ الجنون أيضاً ، وليتنا نعرف حكمته يوماً .

على هامش أيام قرطاج :

بدأ الانقسام العربى بعد حرب الخليج واضحاً فى المهرجان، فقد غابت السعودية ودول الخليج عن ساحة العروض العربية ، وانعكس هذا الواقع المؤلم بدرجة ما على استقبال الوفد والفن المصرى .

● لقى كل من عمرو دواره وحسن الجريتلى عناء شديداً فى الحصول على التجهيزات المطلوبة لعرضى أنشودة الدم وداير داير ، ووضع عرض ياريت على مسرح تقليدى كبير، بينما يتطلب وفق تصميمه قاعة صغيرة ، ووضع عرض ثمن الغربة فى قاعة بعيدة فى أطراف تونس، يتعذر الوصول إليها، خاصة وأن إدارة المهرجان لم توفر وسائل انتقال للوفود .

● لقى الفوج المصرى الثانى عند الوصول معاملة غير كريمة من إدارة المهرجان ، فقد انتظروا فى بهو الفندق ثلاث ساعات، وأرادوا وضع كل ثلاثة منهم فى غرفة ! ثم سمعوا مدير المهرجان يشكو من كثرة عددهم ! كانوا عشرة ، بينما وصل عدد الوفد الليبى إلى خمسين عضواً !

- ضجت جميع الوفود من سوء إدارة المهرجان ، فقد كان التنظيم مرتبكاً مرتجلاً ، ولم توفر الإدارة للضيوف أبسط الخدمات الأساسية من طعام ومواصلات ومادة إعلامية بصورة كريمة منتظمة . شهد أعضاء فرقة لاماسكا الرومانية بتفوق مهرجان القاهرة التجريبى تفوقاً ساحقًا من حيث الإدارة والتنظيم ، وأشادوا بكرم ضيافته ، ودماثة رقة إدارييه ، ودفء وحيوية الجمهور المصرى . شهدت أيضاً بتفوق تنظيم مهرجان القاهرة الإيطالية فيليا بابا - عضو لجنة التحكيم - وكانت قد حضرت الدورة الأولى لمهرجان القاهرة .

- وضعت إدارة المهرجان سعد أردش، وهو أحد المتوجين فى المهرجان، فى غرفة صغيرة ليس بها ثلاجة أو مكان لاستقبال الزوار، بينما منحت ممثلة أردنية لم أسمع بها من قبل جناحاً كاملاً! ومهما كانت القيمة الفنية لهذه الممثلة ، فلا أظن أن هامتها تضاهى هامة سعد أردش الذى لقن فنون الأداء والإخراج لأجيال من فنانى الأمة العربية، والذى توجه المهرجان اعترافاً بفضله، ومنحته مصر جائزتها التقديرية .

- تجاهلت الندوات الصباحية سعد أردش أيضاً، رغم انتظامه فى الحضور، فلم تعهد إليه بإدارة احدى الندوات كلفتة كريمة .

- بعد أن قدمت فرقة الورشة عروضها التى حازت اعجاب الجميع، كان عليها أن ترحل، فقد اقتصرت الاستضافة على أيام العرض فقط

. وكان هذا الحال أيضـاً مع فريق عرض ياريت . لم تعرض إدارة المهرجان استضافتهم الأيام القليلة البـاقية فبقى بعضهم على حسابه الخاص . تذكـرت فى مرارة أن مهـرجان القـاهرة استضـاف فريق عرض كوميديا الكبيـر على الرحب والسعة على مدى عـشرة أيام ، أى طوال أيام المهـرجان ، وذلك رغم رفضهم تقـديم العرض على المسرح القومى، واصرارهم على الأوبرا رغم استحالة ذلك فنياً .

● فى قـسم العروض الأجنبـية الـموازية، وجـدت عدداً كـبيـراً من العـروض التى استـضافـها مـهـرجان القـاهرة من قبل، مـثل يرما الأسبانى الـمغربى، عروسـية بنت عـبد الله وجـورجيت البلجيكى التونسى ، طعم الملح من بيـرو ، المهرجـون والعصور الوسطى لفرقة لامـاسكا الرومانية ، المرأة ووحيـد القرن من المكسـيك ، جلسه سرية من ألمانيا، كـما جاءت فرقة الحكواتى لروجيـه عساف من لبنان بعـرض الجرس ، وفـرقـة النور اللبنانيـة بعـرض القمر بيضوى على الناس ، وكلاهما عرض فى مهرجان القاهرة الأخير . وكنت أتمنى أن يستفيد مهرجـان قرطاج من أخطائنا، فلا يستضيف بعض هذه العروض الضعيفة التى ندمنا نحن على استضافتها ، وأنا أستثنى بالطبع جلسة سرية والعروض الرومانية .

● بدا سلوك الوفد العراقى غريباً ومحزناً . فبعد القبلات والأحضان مع الأشقاء الأعزاء ، وبعد أن وقع الفنانون المصريون على مناشدة برفع

الحصار عن العراق ، وتسلم بعضهم مذهولاً دعوات لحضور مهرجان مسرحى فى بغداد فى شهر فبراير (رغم شح الموارد وندرة الغذاء ولبن الأطفال) - بعد كل هذا ، تعمد الوفد العراقى مغادرة المسرح أثناء عرض أنشودة الدم ، محدثين جلبة عالية ، دون احترام للممثلين الواقفين على خشبة المسرح .

- وكان سلوك الوفد المصرى أكثر تحضراً ودماثة واحتراماً للفن ومشاعر الفنانين، فصبروا على سذاجة وفجاجة الرؤية السياسية فى عرض عشق زاد ، الذى أعطى نفسه حرية ممارسة التمرد والاحتجاج ، لا فى بيته ، ويعلم الله ما به من قهر ، بل فى بيت جارته مصر ! وصبر الوفد المصرى أيضاً على الزيف والتدليس التاريخى ، وإنكار عطاء المصريين للقضية الفلسطينية ، ووصم الفن المصرى بالكذب والنفاق ، فلم يغادر أحد منا مقعده ، فنحن من أنصار الحوار الهادئ، ولسنا من أنصار الحركات الصبيانية والمزايدات الكلامية ، كما أننا نحترم حرية الفنان فى التعبير أكثر مما يحترمها الإخوة الأشقاء .

- كانت محادثات السلام فى مدريد ، التى تزامنت مع أيام المهرجان، أبلغ تعليق على سذاجة بعض الرؤى السياسية التى طرحتها بعض عروض المهرجان ، وعلى المواقف المتشنجة لبعض المثقفين العرب . شكلت أخبار الدراما الدائرة فى مدريد تعليقًا

بريختيا ساخراً لاذعاً، وضع الأمور فى نصابها التاريخى المأساوى المؤلم ، وعرى أسبابها فى صراحة قاتلة ، وسرق الأضواء من عروض المهرجان بجديته وصدقه .

- حين قلد وزير الثقافة التونسى الفنانة القديرة سهير المرشدى وسام التميز من الدرجة الثانية ، بكت تأثراً وهمست ، لم أنل هذا الشرف فى بلدى . وفى غمرة انفعالها ، لم تنتبه سهير إلى الظلم الفادح الواقع عليها ، فقد قلد وزير الثقافة التونسى نفس الوسام لممثلة أردنية لم أسمع بها من قبل . وتمثل أساساً للتليفزيون كما قيل لى، ولا تعتلى خشبة المسرح إلا لماما ! لقد غاب المنطق الفنى عن التوسيم، وتسيدته الاعتبارات والموازنات السياسية فى تصورى .

- تقدم الكاتب المسرحى يسرى الجندى بتوصية هامة فى الجلسة الافتتاحية للندوات ، فحواها ضرورة التأمل الصادق فى أهداف المهرجانات المسرحية العربية ، حتى لا تتحول إلى مظاهرات سياسية وإعلامية ، تضر الفن المسرحى أكثر مما تخدمه . تذكرت البولندى كريستوف دوماجالك ، الذى دعى للمشاركة فى الندوات، فأتى حاملاً معه كنزاً من العروض المسرحية المسجلة على شرائط الفيديو لجروتوفسكى ، وشاينا ، وكانتور ، وهى تسجيلات نادرة ، ليفاجأ بالتجاهل التام وعدم الاهتمام، وانتهى به الأمر إلى الاكتفاء

بعرض تسجيلاته مع ترجمة فورية أمام نفر قليل ، تكون من الدكتور محمد المديونى التونسى، وفاطمة بن زيدان الممثلة التونسية، ومخرج ليبى ، ومن مصر ، سمير عوض، وعبد الرازق حسين، والعبدة لله .

كان الناقد والأستاذ الجامعى محمد المديونى ، وسكرتيرة المهرجان الأستاذة حسينة ، والناقدة والأستاذة الجامعية خيره الشيبانى ، المسئولة عن الندوات ، واحات راحة وود وكرم وألفة وجدية فى هذا المهرجان . ولولا حضور هؤلاء ، وبعض الأصدقاء الأعزاء ، مثل محمد العونى ، ومحمد مؤمن ، لخرجنا من المهرجان دون ذكريات عذبة وحميمية .

أيام عمان المسرحية

أولاً : دلالة هذا المهرجان وأهميته :

حين تتحول الكلمات إلى بالونات وفقاعات ، لا يصبح أمام الإنسان من وسيلة لتحقيق وجوده الصادق سوى عبر الفعل الحر المسئول ، وهو الفعل الذى يتجسد فى أبهى حالاته على تلك المساحة الخالية - ساحة الأداء أو خشبة المسرح . والفعل المسرحى ، شرطه الأول المساحة الخالية، وحرية اللعب ، وشجاعة مساءلة كل التيارات الفكرية ، والمؤسسات المادية والمعنوية .

من هنا جاء حرصى على حضور مهرجان أيام عمان المسرحية الثانى الذى أمتد من ٢٧ مارس حتى ١٠ أبريل، والذى تنظمه فرقة حرة، هى فرقة مسرح الفوانيس . فهو مهرجان أهلى لا حكومى - وإن أعانته أمانة عمان الكبرى ماليـاً - ووفرت له المركز الثقافى الملكى مقراً للندوات والعروض ، ورغم أن وزارة الثقافة الأردنية تفرض عليه مظلتها اسمياً - لكن استقلال فرقة الفوانيس بالدعوة والتنظيم والإدارة والأمور المالية للمهرجان يظل أمراً واقعاً إلى حد كبير، ولعله بهذا المعنى، المهرجان المسرحى الأهلى الوحيد فى العالم العربى ، بعد تعثر مهرجان الفرق الحرة فى مصر بعد أربع دورات .

إن الطابع الأهلى العام لمهرجان أيام عمان يمثل أهميته الكبرى ، فهو يعد بداية حوار ديمقراطى حقيقى بين الأنظمة والأفراد ، وبين

الفنانين والمؤسسات الرسمية ، ومن المفروض أن يكون بداية حوار حقيقى أيضاً بين أجيال نساء ورجال المسرح العربى ، وبؤرة تتجمع فيها صراعات العقول الشابة الملهمة مع الواقع العربى والعالمى ، وتتبلور فيها رؤى الهوية والمستقبل ، والحساسية الفنية الجديدة .

ولقد حاول شباب المسرحيين فى مصر عقب حرب الخليج - حين ألغى المهرجان التجريبى ذاك العام (١٩٩٠) - إقامة مهرجان سنوى للفرق الحرة .

وكانت حصيلة هذا المهرجان (رغم عثراته وغيابه عن الساحة بعد أربع دورات) إضاءة الواقع المسرحى المصرى ، بكل إيجابياته وسلبياته وإشكالياته ، وكانت حصيلته أيضاً ، إدراك عميق بأن معركة المسرحيين القادمة ليست هامش الحرية المسموح به ، بل الحرية المجاهدة الكاملة المسئولة ، التى تعى حقها فى الدعم وفى أموال دافعى الضرائب ، ليس من باب الصدقة أو التفضل ، بل من باب الحق المشروع : حق الفنان أن يبدع فى وطنه، وحق المواطن فى أن يصل إليه هذا الإبداع .

فبين محاولة الأنظمة تسخير الفنان كواجهة إعلامية تتاجر بها ، وبين محاولة المستثمرين فى نظم الاقتصاد الحر (؟!) تحويله إلى سلعة فى سوق العرض والطلب - بين هاتين المحاولتين ، علينا جميعاً الجهاد لحراسة طاقات الحرية والإبداع ، وعلينا أن نعى أن هذه الطاقات قد باتت فى خطر عظيم فى زمن الشدة هذا .

إننا نعاصر زلازل عنيفة تعصف بالأرض تحت أقدامنا ، وتحول أحلاماً قديمة عزيزة إلى شظايا منتثرة ، أو إلى سراب مراوغ، يخايلنا فنتبعه، فيسلمنا إلى فراغ قحط . وأعترف إننى صحوت ذات يوم، فوجدتنى تائهة بين السطور والكلمات، والأمكنة والأزمنة ، أفتش فى رماد النيران الخابية عن بقايا جذوات مشتعلة، لأقيم فى ضوئها نصاً معقولاً ومفهوماً للحياة . وفى جهادى اليومى ضد الإحساس بالعدم والضياع، وإغواء الاستسلام، تحول المسرح بالنسبة لى إلى سلاح لا غناء عنه فى مطاردة المعانى الهاربة ، ومقاومة الشفرات المتسلطة ، والتيارات التحتية والفوقية ، وجدران الصمت . لكن المسرح الذى أقصده وأعنيه قد بات عزيز المنال . إن المسرح الذى ألهث وراءه، ويحرقنى الظمأ إليه ، هو المسرح الذى يلهبنا إلى مراجعة النفس، وممارسة النقد الذاتى، كأنظمة وأفراد ومؤسسات بشجاعة، مهما كانت مرارتها ، هو المسرح الذى لا يجبن عن محاورة السائد والمتجدد والموروث، مهما كانت مخاطر المحاورة وعواقبها . إنه مسرح حر ، مغامر ، ومسئول ، مسرح يجاهد دوماً إغراء الصيغ المريحة الخاملة المأمونة، ليطرح علينا قراءات تجريبية جدلية فى معنى الحياة - قراءات تثرى الواقع دون أن تتسلط عليه ، فنبحر بينها فى نشوة لا تسلمنا إلى سكون الموت ويقينه ، بل إلى حيرة الحياة . وحيرة الحياة لا تعنى التخبط اليائس فى ظلام المعانى ، بل الإدراك العميق لثراء إمكانات الوجود وخياراته وحيويته المتجددة .

وفى يقينى أن النشاط المسرحى بهذا المفهوم، يصعب أن يتحقق فى ظل تسلط الدولة وأجهزتها على فكره وممارساته - كما يصعب أن يتحقق أيضاً إذا ترك اقتصادياً فى مهب رياح السوق . سيظل النشاط المسرحى الحقيقى الجاد، فى كل أنحاء العالم، بحاجة إلى المعونة المالية - كبرت أم صغرت - من الدولة والهيئات الأهلية والمؤسسات الدولية ، كما سيظل أيضاً فى حاجة ماسة إلى الحفاظ على حريته الفكرية والفنية . وهنا تكمن المشكلة - كما يقول هاملت ، وهى مشكلة تفاقم إلحاحها فى الوقت الراهن سياسياً وفنياً .

ولقد حاول مهرجان الفرق الحرة المصرية الأول، فى بيانه وتوصياته، تلمس الطريق إلى إيجاد صيغة معقولة للعلاقة بين الدولة والنشاط المسرحى الحر . وفى المهرجان الثانى، قدمت وزارة الثقافة معونة مالية متواضعة للفرق المشاركة، وتم اتفاق الفرق على تكوين اتحاد يجمعهم، ويوحد حركتهم، ويسهل التعامل مع وزارة الثقافة . وكانت الخطوة التالية المزمعة هى إيجاد مقر للاتحاد . لكن ما أن جاء المهرجان الثالث، حتى كان الخلاف والشقاق قد دب بين الإخوة ، وتفرق الصف، ويالالحسرة ، وانسحبت من الحركة العديد من الشخصيات المتميزة . وأما من بقوا، فقد تخلى معظمهم عن حريتهم ومسئوليتهم طائعين، وألقوا بعبئهم تماماً على كاهل الدكتورة هدى وصفى - وقد تحملته بصبر وجلد ، واستوطنوا مركز الهناجر - أى

مؤسسة من مؤسسات الدولة ، وغدوا امتداداً لنشاطه، رغم استمساكهم بأسمائهم . والآن، وبعد خمسة أعوام من المهرجان الأول، لا نجد من الفرق الحرة التى عملت تحت مظلة الهناجر سوى فرقة واحدة - هى القافلة - تحاول أن تقيم لنفسه كياناً مستقلاً بعيداً عن الهناجر، فتقدم عروضاً خارجه أحياناً، وتحصل على معونات من هيئات أهلية أحياناً ، وذلك رغم العلاقة الوثيقة بين الفرقة والمركز ، وبين مؤسستها عفت يحيى والدكتورة هدى وصفى .

إن الفرقة الحرة الوحيدة في مصر حتى الآن، التى تمتلك كيان الفرقة المستقلة الأهلية ، اللا تجارية، هى فرقة الورشة المصرية ، وهى فرقة تأسست قبل مهرجان الفرق الحرة الأول ببضع سنوات، ومازالت مستمرة فى نشاطها حتى الآن، رغم العواصف والأنواء . لذلك، كان من الطبيعى أن يدعو مهرجان أيام عمان المسرحية الأهلى هذه الفرقة بالذات ، وكان من الطبيعى، والجميل أيضاً، أن يسفر المهرجان عن مشروع تعاون بينها وبين فرقة الفوانيس الأردنية، المؤسسة لهذا المهرجان . ولعل هذا المشروع يسفر عن صحوة جديدة فى مجال إنشاء الفرق الحرة، ولعله يبعث مرة أخرى أملنا فى إيجاد صيغة جديدة فى مصر، تكفل دعم الدولة للمسرح، دون تسلط فكرى أو إدارى أو حكومى على نشاطه . إننى انتظر بفارغ صبر صيغة العلاقة التى سيسفر عنها مشروع تبنى صندوق التنمية الثقافية لعدد من الفرق الحرة - وهى مازالت حرة اسمياً

فقط ، وتساورنى المخاوف والشكوك ، وأخشى أن نكون بصدد إنشاء هيئة مسرح أخرى، والمسرح مازال بعد يرزح تحت وطأة الهيئة الأولى ، فينتهى بنا الأمر إلى إضافة عبء جديد على الحركة المسرحية ، وتكريس صيغة تسلط الدولة على نشاط المبدعين، من خلال التمويل المرتبط بهياكل بيروقراطية .

لكننى رغم مخاوفى، مازلت أمل فى ظهور فرق حرة حقيقية عديدة - على نمط الورشة - وفى مثل استقلالها ، تتآخى مع فرق مثيلة فى البلاد العربية، لتبنى جسور الحوار مرة أخرى بين شباب المبدعين العرب فى مجال المسرح، وفى مجال السياسة بأوسع معانيها . إن مثل هذه الفرق الحرة المأمولة تستطيع أن تخلق مسرحاً يشتبك اشتباكاً فكرياً ووجودياً وسياسياً حميمياً مع الواقع، ومتغيراته العميقة المحلية والعالمية، مسرحاً جريئاً شجاعاً، يرى فى الحوار مع الآخر ، وفى الانفتاح على الثقافات الأخرى، طريقه إلى تعميق الإحساس بالهوية، والإنتماء إلى الثقافة الأم ، مسرحاً يرفض مركزية العاصمة، ويتجول فى الأقاليم بحثاً عن جمهوره ، مسرحاً تستشرف رؤاه المستقبل، دون أن تفقد حسها التاريخى .

ثانياً: تنظيم المهرجان وإدارته :

يقول مثل لاتينى: إن «الفن هو إخفاء الفن» . ولا أجد أفضل من هذا المثل لأصف به إدارة مهرجان أيام عمان . لقد بذلت اللجنة العليا

للمهرجان، بلجانها الخمس الفرعية، وسكرتاريتها وفريق مترجميها، جهداً هائلاً ليأتى المهرجان دقيق الانضباط فى سيره ، خالياً من المشاكل والعقبات ، مريحاً ممتعًا لضيوفه ، ونجحوا نجاحاً باهراً فى تحقيق أهدافهم، كما نجحوا أيضاً فى إخفاء جهدهم . كانت الابتسامة الودودة لا تفارق وجوههم رغم الارهاق الشديد ، واتسمت معاملتهم دائماً باللطف والرقة والدماثة، والسرعة فى تلبية أى سؤال أو مطلب. لم يشعرونا فى أى لحظة بتوترهم أو تعبهم . أشعرونا فقط بالفرحة - فرحة اللقاء ، وفرحة تحقق الحلم بعد طول عناء.. أما عن الحفاوة، فلا أجد لوصفها أبلغ من كلمات رئيس المهرجان - الرجل الدمث، الرقيق محمد يوسف العبادى حين قال عن فريق مسرح الفوانيس، إنهم يفرشون للأحبة كوفياتهم وقد صدق نادر عمران- رئيس فرقة مسرح الفوانيس- حين قال، إن فرقته بفضل معونة أصدقائها ومناصريها استطاعت أن تدثر ضيوفها الأصدقاء بعباءة أردنية، محلاة بإخلاص أبناء هذا البلد .

وضعت إدارة المهرجان ثلاث حافلات فى خدمة ضيوفها، ووفرت لهم برنامج زيارات لمعالم مدينة عمان - قلعتها، ومسرحها الرومانى، ومتاحفها ، ولمدينة بترا الوردية الباهرة (وهى من أجمل بقاع الأرض التى زرتها - تحفة يتحد فيها إبداع الطبيعة بإبداع الإنسان ، وأيضاً لمدينة جرش الأثرية، بمسارحها الرومانية العديدة ومعابدها ، وكذلك لمنطقة الأغوار، المحيطة بالبحر الميت . ولو اهتمت الأردن بالسياحة، لدرت عليها دخلاً يفوق دخل البترول .

كانت الزيارات تتم فى الصباح . وفى الرابعة والنصف، تبدأ الندوات ، وفى السابعة - بنفس المركز الملكى - تبدأ العروض، بواقع عرضين كل مساء . لعل برنامج العروض، كان نقطة الضعف الوحيدة فى المهرجان، من ناحية التنظيم . ففى الأسبوع الأول من المهرجان، اشتمل البرنامج على أربعة عروض فقط، وزعت على مدى سبعة أيام، مما ولد إحساساً بالفراغ المسرحى فى بعض الأمسيات . ثم جاء الأسبوع الثانى، حاملاً معه شعوراً بالضيق، وشيئاً من خيبة الأمل للضيوف، الذين اضطرتهم ظروفهم للرحيل قبل نهاية المهرجان ببضعة أيام ، فقد ضم الأسبوع الثانى، عشرة عروض، لم أتمكن من رؤية أكثر من أربعة منه . إن طول فترة المهرجان، قد يعد عيباً فى نظر من تمنعهم مشاغلهم من التغيب أكثر من عشرة أيام - وهى مدة ليست بالقصيرة - عن أرض الوطن ، وهؤلاء عادة من الأكاديميين والنقاد والصحفيين . وقد يرى البعض عكس ذلك ، ويرد بأن طول الفترة يوفر فرصة أكبر للحوار والتآلف للحوار وللاستمتاع بمباهج الأردن ، إلى جانب المتعة المسرحية . لكن، سواء أتفقنا أو اختلفنا حول هذ الأمر، يظل تكديس عشرة عروض فى الأسبوع الثانى، وعقد الندوة الفكرية الرئيسية فى اليوم التاسع (من ٤ / ٤ إلى ٦ / ٤)، عيباً لا يمكن الخلاف عليه . وعندما تحدثت إلى نادر عمران فى هذا الشأن، اعترف بسوء توزيع العروض، لكنه أوضح لى إنه أمر خارج عن إرادته، فهو محكوم بالتواريخ التى

تختارها الفرق المشاركة الزائرة، والأردنية أيضاً . ورغم ذلك، فقد وعدنى بتلافى هذا الخطأ فى المهرجان القادم .

ثالثا: ورشات العمل والندوات :

اشتمل برنامج المهرجان على ورشتى عمل : الأولى، عن عمل الممثل وفق منهج ستانسلافسكى، بإشراف أكاديمى أوكرانى، يدعى ألكسى كوجيلينى، ومشاركة الأكاديمية الأردنية نجوى قندقجى ، والثانية، عن الدراما الإبداعية فى إطار الدراما التعليمية، بإشراف سحر دودين . ولا أستطيع أن أحكم على مستوى هذا الجانب من نشاط المهرجان، إذ لم أحضر أيا من الورشتين للأسف ، فواحدة عقدت يوم سفرى، والأخرى بعد سفرى بيومين . ومرة أخرى، أتمنى أن يحرص مهرجان العام القادم على عدالة توزيع أنشطته وعروضه على أيام المهرجان، وعدم تكديس معظمها فى الأيام الأخيرة ، وذلك حتى يتمكن ضيوفه من المشاركة فى معظم فعالياته .

أما برنامج الندوات، فقد اشتمل على ندوات لمناقشة العروض المسرحية والتعقيب عليها، بواقع ندوة لكل عرض مسرحى ، وذلك فى اليوم التالى للعرض الثاني ، كما اشتمل على ندوة فكرية رئيسية، حول «السينوغرافيا مفهوماً وإمكانات»، عقدت على مدى ثلاثة أيام، من ٤ إلى ٦

أبريل، وكانت ندوة طموحة فى المحاور التى طرحتها على الورق، وهى:

١ - الأثر الجمالى للسينوغرافيا عند المتلقى .

٢ - القراءة السيكولوجية للسينوغرافيا فى العرض المسرحى .

٣ - القراءة السيميولوجية لسينوغرافيا العرض المسرحى .

٤ - الرؤية السينوغرافية بين النص والعرض .

٥ - سينوغرافيا المكان المفتوح .

٦ - متغيرات السينوغرافيا وأثرها فى اتجاهات الإخراج المعاصرة .

٧ - السينوغرافيا اليوم (قراءة فى تجارب معاصرة) .

وفى تصورى أن كل محور من هذه المحاور يتطلب ندوة فكرية كاملة وحده . لذلك، لم يكف الوقت المخصص للندوة - ٦ ساعات على مدى ثلاثة أيام، بواقع ساعتين يومياً - لإشباع أى من هذه المحاور ، وبعضها لم يمس من قريب أو بعيد، خاصة وأن كل جلسة كانت تتضمن ثلاثة متحدثين، لا يجمعهم محور واحد ، وكانوا يتحدثون الواحد تلو الآخر، من منطلقات مختلفة، وفق مفهوم كل منهم لمعنى السينوغرافيا ، مما أدى إلى بلبلة المستمعين، وبدت هذه البلبلة واضحة فى أسئلتهم وتعليقاتهم . ومما زاد الطين بله، ذلك التفاوت الفادح فى

مستويات الفهم والمعرفة، والوعى المسرحى، ودرجة المرونة الفكرية بين الحاضرين من الجمهور ، وهو تفاوت يضع المشارك (المتحدث) فى مأزق : فإما أن يبسط ويشرح (إذا سمح له الوقت ، وكان عادة لا يسمح) فيضجر العارفين، الذين أتوا للحوار والمناقشة ، وإما أن يفترض اشتراكاً فى المستوى المعرفى، فتكون النتيجة حيرة وحتى من أتوا لتلقى المعلومات البسيطة الجاهزة سماعياً، كوسيلة أسرع وأسهل من عناء قراءة الكتب .

وفى تصورى أن الحل للخروج من هذا المأزق هو تقسيم البرنامج الفكرى إلى محاضرات من ناحية وندوات للحوار من ناحية أخرى . فالمحاضرة، بوسائلها التوضيحية شئ، والندوة شئ آخر ؛ ومن الظلم أن يأتى مستمع متوقعاً ندوة فيفاجأ بمحاضرة لا يحتاجها ، وأن يأتى آخر متوقعاً محاضرة، فيصدم بمناظرة فكرية فوق مداركه .

وفى هذه الندوة - وكعادة الندوات دائماً - كان الحضور هزيلاً . وقد اعتدت هذا فى كل المهرجانات ولم يعد يزعجنى . وكعادة الندوات أيضاً، برزت خلافات جذرية فى المفاهيم والرؤى، والمنطلقات والتوجهات، وهذا شئ طبيعى، بل وإيجابى، يثرى الندوات - بشرط وجود درجة من المرونة الفكرية ، والاستعداد لتعديل الموقف ، واحترام مبدأ الاختلاف . لكن هذا للأسف، لا يتوفر فى معظم الندوات العربية. ففى الندوة، تلو الندوة نجد بعض الحاضرين، وربما أغلبهم، يرفضون

مبدئياً ما لا يعلمون ، ويجفلون من الحوار ، ويستمسكون بمواقفهم حتى الموت . فى حضور مثل هؤلاء، تعلو الأصوات ، ويختنق الحوار ، ويزهد العاقل فى تبادل الرأى .

وعلى سبيل المثال ، فى اليوم الأول من الندوة ، ولما كنت أول المتحدثين ، فقد قررت أن أمسك بتلابيب كلمة سينوغرافيا ، وأن أطرح للنقاش والجدل مفهوماً يتجاوز معناها القاموسى ، ويضم إلى جانب عناصر المعمار والديكور والإضاءة ، عنصرى الصوت والحركة، باعتبارهما عناصر فاعلة فى تشكيل الرؤية الكلية للعرض . هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى، طرحت للنقاش أيضاً أهمية تناول مفهوم الكلمة فى إطار عملية الإرسال والتلقى فى العرض المسرحى ، وبينت أن عملية الكتابة على المساحة الخالية - كعملية إرسال مركبة يشارك فيها كل من المؤلف (إن وجد) والمخرج والمؤدى ومصمم الديكور والإضاءة والصوتيات - تقابلها، على الطرف الآخر، وتكملها، عملية قراءة مركبة، يقوم بها المتلقى . وعلى ذلك ، عند الحديث عن السينوغرافيا، باعتبارها عملية تشكيل بصرى / صوتى لساحة الأداء، علينا أن نأخذ فى الاعتبار مدى مساهمة خيال المتفرج فيها وقدرته على توهم وجود أشياء لا يبصرها، ولكن يوحى إليه بوجودها حركياً أو رمزياً أو إيمائياً أو صوتياً . وعلينا أيضاً الا نغفل تفاوت مستويات التلقى ، وأن درجة حساسية أجهزة الاستقبال تختلف من متفرج إلى آخر، كما تختلف الخلفيات المعرفية التى تتحكم بدرجة كبيرة فى رؤية ما يجرى وتفسيره .

كان رد الفعل - الذى جاء متأخـراً، إذ أعقبتنى فى الحديث الكاتبة العراقية عواطف نعـيم، بورقة تطبيقية عن تعامل ثلاثة مخـرجين عراقيين مع خشـبة المسرح، ثـم أعقبهـا باحث من العراق ، هو كريم رشـيد ، ببحث سيمـيولوجى عن مفهوم المكان فى العرض المسـرحى المعاصر - أقول، كان رد الفعل إزاء ما طرحته للنقـاش عجيباً . رفض البعض مجرد التفكير فى اعتبار الصوت عنصراً فاعلاً فى السينوغرافيا مصرين أنها مجرد كلمة بديلـة للديكور ، ورفض البعض الآخر دون نـقاش، فكرة مشـاركة المتلقى فى تشكيل الفضـاء المسرحى عن طريق الخيال، الذى يسـتحضر صوراً قد لا تكون مرئية على خشبة المـسرح . تعجبت فى نفسى وقتها، وترحّمت على المتفرج فى عصر شكسبير . كان يرى العروض فى وضح النهـار، لكنه يتوهم أن الظـلام قد حل، حـين يرى قنديلاً مشـتعـلاً . تساءلـت فى نفسى أيضـاً، وماذا عن البـحر الذى لا نراه فى مـسرحـية الكراسى ليونسكو لكننا نسمعه ؟ وتداعت فى ذهنى التساؤلات - تعجبت وتساءلت فى نفسى إذ لم يكن هناك متسع من الوقت للجدل، وكنت على أية حال قد زهدت فى الحديث .

فى اليوم التالى، عاد المـخرج العراقى سامى عبد الحمـيد ليؤكد فى ورقته إن كلمة السينوغرافيا لا تعنى سوى تصميم المنظر المسرحى - أى الديكور - مستنداً فى رأيه هذا إلـى أن كلمة سينوغرافيا، لا تـستخدم فى بريطانيا، ولا تظهر على كتيـب (بامفلت) أى عرض مسرحى بريطانى ،

بل يقال دائماً (Set - designer) ، أى مصمم الديكور . ومضى ليؤكد أن المفهوم الواسع الذى كنت قد طرحته للنقاش فى اليوم السابق، والذى يأخذ فى الاعتبار عناصر الصوت والحركة، وخيال المتفرج والمعمار، يغفل الأدوار والتخصصات فى العرض المسرحى . ولأنه مخرج ، ولأنه يعتبر السينوغرافيا مرادفاً للديكور، فقد تساءل : أين دور المخرج إذن ؟

بعد العراق، جاء دور سوريا، ممثلة فى د. حنان قصاب ود. مارى إلياس، وهما من أنصع وجوه الثقافة المسرحية فى العالم العربى . تحدثت الدكتورة حنان أولاً، فقدمت شرحاً، حاولت أن تجعله مبسطاً قدر الإمكان لتاريخ الكلمة وتحولات مفهومها ، وركزت فيه على دور المعمار المسرحى، وموقع المتفرج من خشبة المسرح فى عملية التلقى من ناحية ، وعلى دور تشكيل ساحة الأداء، أو خشبة المسرح، فى إبراز بنية النص المسرحى من ناحية أخرى، ودعمت شرحها ببعض الشرائح الملونة .

وأعقبت الدكتورة حنان، الدكتورة مارى إلياس، فنطقت بالحكمة حين حذرت فى كلمتها القصيرة من رفض المعرفة ، والجفول من عناء توسيع المدارك ، وأكدت أهمية الاستعانة فى الدراسات الحديثة للمسرح بسيكولوجية التلقى، ومنهج سوسيولوجيا المسرح، إلى جانب السيميوطيقا، ثم أردفت ساخرة، إنها ربما كانت تتكلم كلاماً غير مفهوم، وصمتت .

لم تعدْ للكلام إلا للرد على تساؤل للأستاذ سامى عبد الحميد عن دور المخرج، فأكدت له إنه فى «الحفظ والصون» وإن إطار مفهوم السينوغرافيا الواسع، الذى طرح فى اليوم السابق، لا يتهدده ، فالمخرج هو المسئول الأول والأخير عن العرض . وحين تساءل لماذا بات المثقفون لا يحبون فكرة «التمثّل» (بمعنى الإندماج) فى المسرح ، ردت عليه بسؤال بليغ : «وهل تريدنا أن نتمثل كل ما نراه على شاشة التليفزيون ؟» .

وحين هب واحد من الحاضرين ليشكو أنه لم يخرج حتى الآن بمفهوم واضح ومحدد للسينوغرافيا، وانتقد المتحدثين لخلافهم فى الرأى، ردت عليه الدكتورة حنان قصاب، فحذرت برقتها المعهودة من رفض الجدل والاختلاف حول المفاهيم، مبينة له أن أى مصطلح ليس مفهوماً ميتاً جامداً، بل فكرة تنبثق من الممارسة، وتتطور معها، وهى بذلك قابلة للتغير والنمو، والتحول والتوسع .

فى اليوم التالى، كان ميعاد السفر، ففاتنى اليوم الأخير من الندوة الفكرية ، وسافرت معى فى نفس اليوم كل من مارى وحنان .

وماذا عن ندوات العروض ؟

عقدت ثلاث ندوت مدة وجودى بالمهرجان . لم أحضر الأولى، وكانت حول العرض العراقى أم الخوشى، فقد انطلقت يومها فى السابعة صباحاً إلى دمشق، لزيارة الكاتب السورى الكبير سعد الله ونوس - شفاه

الله - وكان قد أوحشنى كثيراً ، ومكـثت معه ومع زوجته الرائعة فايزة، قرب السـاعتين، ثم عدت إلى عـمان فى المساء، وأنا أشـعر أننى رأيت سوريا كلها، وأروع معالم دمشق، رغم أننى لم أبصر منها سوى الطريق من موقف الأتوبيـسات (أى كراجـات البرامكة) إلى مسـاكن برزة، حيث يسكن سعد الله وزوجته .

قـرأت عن الندوة فى نشـرة اليوم التـالى، وصـدق توقعى . كـان مسـتوى التناول النقـدى والتحليلى ضـعيـفاً فى جمـوعه ، انطبـاعيًا فى معظمه، وعلت نبرة الاحتفاء بصورة عامة - والعرض يستحق هذا ، لكن جزءاً من الإحتفاء كان بالفن العراقى وفنانيه، وتعبيراً عن تضامن الفنانين العرب جميعاً معهم فى مـحنتهم الراهنة. لكن جماليات العرض لم تحظ إلا بأحاديث سطحية عابرة للأسف ، وفى ظل هذا التجاهل أسىء تفسير رسالة **أم الخوشى** ، وتحولت إلى قـضية هل كان النفط نعـمة أم وبالاً على العالم العربى ؟

كانت الندوة التـالية عن عرض **غزير الليل**، الذى أحبه مـن نجحوا فى قراءته، وكرهه من فشلوا . ولكن فى كلتا الحـالتين، تميز المدح أو القـدح بالانطباعـية، وسطحـية التناول النقـدى، وبعض الجمـود الفنى والفكرى . عـقب يوسف العـانى على العـرض، فتـحـدث بحب بالغ، وشاعرية رهيفة، عن الفرقـة وقائدها . لكن يوسف العانى شاعر وكاتب

مبدع، وليس ناقـداً. لقد رأى فى حسن، «شاهداً وشهيـداً وضحية لحب خالد»، وفى جليلة، «نموذجاً للوفاء»، وأثنى على الممثلين وعلى مفردات العرض ، لكنه انتهى إلى أن العرض يفتقر إلى الوحدة فى صياغته . ثم تعاقب المنـاقشون، فـقالت فتـاة - أظنها ممـثلة - إنها أحـبت العرض بشـدة، لأنه عبـر عن حالة الانتظار الـدائم والحزن التى تحـياها المـرأة العربية فى مجـتمع يتولى فيه القول والفعـل الرجال فقط ، وكانت على عفويـتها، ملحوظة ذكـية . وفى لحظة، تدنى مستـوى الحديث، ووصل إلى الحضيض، حـين قال ممثل إن العرض «أصابه بالمـغص»، فنصحه حسن الجريتلى بتجنب العروض الدسمة، التى قد لا تقوى عليها معدته . وعبر آخر عن غضبه لأنه كان قد قرأ مـقالاً فى صحيفة بيروتية، أثنى فيه الناقد ثناءً شديداً على العـرض، فجاء متوقعاً مـعجزة ولم يجدها، وأتهم الناقد البيروتى بالعمالة!! وتساءل مـخرج : «لماذا السرد ؟» واتهم مشهد خيال الظل بالإسـفاف ! ثم جاء صوت العقل فى تعـقيب غنام غنام من الأردن، وفى تحليل سـيمـيوطيـقى موجـز لبنية العـرض، طرحه النـاقد العراقى عواد على .

ولم أحضر الندوة الثالثة عن العرض الأوكرانى إن كانت قد عقدت، فقـد زارنى أصدقـاء من عمـان . ولـم أجد ذكـراً لها فى النشـرات التى تمكنت من الحصول عليها ، وربما ذكرت فى نشرات أخرى .

رابعاً: العروض المسرحية :

١ - عيون ماريا والسندباد - فرقة مسرح الفوانيس - الأردن .

كان عرض الافتتاح - الذى استمر على مدى سبعة أيام - هو عيون ماريا والسندباد، الذى اتحدت فى إبداعه مواهب نادر عمران، مؤلفاً ومصمماً ومخرجًا ، ورائد عصفور، سينوغرافياً ومخرجاً مساعداً ، وفراس حتر، مصمماً للموسيقى ، وعامر الخفش، مصمماً للمكياج ، وفريق كبير من الممثلين والفنيين والموسيقيين من فرقة فوانيس .

وعيون ماريا عرض طموح مركب، ثرى الإمكانات ، يوظف عدداً من الأساليب المسرحية المنوعة، ليطرح فى قالب فانتازى، صورة لمجتمع فاسد عفن ، أدركه الطوفان فغرق، لكن الموت لم يدركه برحمته ، فعاش حياً ميتاً، ممسوخاً مسجوناً فى فقاعة هواء هشة تحت قاع البحر ، يخشى الجميع انفقاءها، إلا الفتاة الحرة المتمردة «ماريا»، التى تقلق أمن مجتمع «واد الواد» بتحديها لأعرافه وموضعاته البالية ، والصياد أبو النور، الذى يتوق إلى فقء الفقاعة ليعود إلى الصيد فى مياه البحر الحرة المتجددة ، وحتى تطهر أمواجه الكاسحة مجتمع «واد الواد» الآسن ، وتغسل عفونته، وتزيل عنه المسخ والعقم . ويعيش «أبو النور» مأساة أخرى غير حرمانه من الصيد، وهى فقدان حبيبته «ماريا» - أم الفتاة المتمردة «ماريا» - التى أحبته خارج الأعراف، فقتلتها الأعراف .

كانت متزوجة من رئيس الأمن، الأعمى البصر والبصيرة، «طاش خان» الذى حولها إلى أداة لاشباع نهمه الجنسى وحسب فكرهت الرجال جميعاً، ثم التقت بالنور فى عينى الصياد فأحبته ، وحين تيقنت من استحالة هروبها من قبضة الزوج والأب، حررت نفسها بالانتحار، وتحولت إلى عروس من عرائس البحر، تزور الصياد كل ليلة، حاملة أنفاس البحر وروائحه النقية فيتنسمها ليقاوم بها عفن هواء «واد الواد»، والروائح الكريهة التى تشبع أجواءه .

وتتكرر قصة حب «ماريا» الأم للصياد فى حب ابنتها لنفس الصياد، إذ ترى فيه مثل أمها طاقة النور الوحيدة فى الفقاعة النتنة. ولأنها تشبه أمها تماماً، يتعذب الصياد فى تأرجحه بين الاستسلام والمقاومة، بين «ماريا» السابحة فى خياله وفى مياه البحر، و«ماريا» المسجونة معه داخل الفقاعة .

ومن خلال عيون «ماريا» الابنة، والصياد «أبى النور»، يتكشف لنا فساد مجتمع «واد الواد» فى كل جوانبه، السياسية والاقتصادية والمعرفية والدينية، وذلك عبر عدد كبير من اللوحات- الكاريكاتيرية الطابع فى معظمها- تشكل فيما بينها شبكة من القصص والعلاقات الجانبية المتعددة، تعد بمثابة تنويعات على تيمة الفساد الذى يتجلى فى المسخ والعقم .

فهناك قصة علاقة الحب السابق بين «ماريا» الابنة والأمير مرجان ، شقيق ملكة البلاد، الدكتاتورة التى يسميها العرض - فى مفارقة ساخرة -

السندبادة «بيلسان» ، وهى قصة تمثل الوجه النقيض لقصة الحب بين الصياد و«ماريا» الأم . فالأمير مكبل بالأعراف الفاسدة، ولا يجرؤ على مخاطرة الحب الحقيقى ويرى فى حرية ماريا الابنة انحلالاً .

وتمثل علاقة رئيس الأمن «طاش خان» - زوج «ماريا» الأم وأبو «ماريا» الإبنة - بزوجته الثانية «حورية» - الغارقة فى الجنس والشهوانية - تنويعة أخرى على قصة الحب المحورية . فالعلاقة بين الرجل والمرأة هنا جنسية متدنية ، تقوم على الخديعة والاستغلال والخيانة ، وهى لذلك، علاقة عمياء عقيمة ممسوخة . فالزوج مشلول، يتنقل على مقعد متحرك طول العرض ، وأعمى أيضاً ، يرتدى منظاراً أسود ، ويلطخ وجهه بالأصباغ، التى تحيل الوجه إلى قناع شائه - شأنه فى ذلك شأن كل شخصيات العرض، باستثناء ثالوث الصياد / «ماريا» الأم / «ماريا» الإبنة (وهو ثالوث يحمل دلالة دينية وأسطورية واضحة سنذكرها فيما بعد). أما الزوجة، فهى أشبه برسم كاريكاتيورى لامرأة سوقية مكتظة باللحم والشحم، تنطق حركاتها بالشهوانية وترتدى باروكة صفراء، وتلطخ وجهه بالأصباغ . وفى لفتة إخراجية ذكية، جعل المخرج ممثلاً بارعاً، يدعى هند الحسينى، يقوم بهذا الدور ، فكانت الحصيلة تعميق الإحساس بالمسخ والعقم والتشوه ، وجاء هذا التبديل متسقاً مع أسلوب عروض البانتومايم الكوميدية الشعبية، التى تقدم عادة فى موسم الكريسماس، فى بريطانيا خاصة - هو الأسلوب الذى تبناه العرض فى عدد من المشاهد. كذلك استفاد العرض فى مشاهد هذا الثنائى كثيراً من

الكوميديا الشعبية عموماً، فى أنماط شخصياتها وأسلوب أدائها صوتياً وحركياً، ومبالغاتها، وجرأتها اللفظية والحركية المنعشة، التى قد يسمها البعض بالسوقية أو الإباحية ، لكنها كانت هنا ضرورة فنية .

وفى تنويعة أخرى على تيمة الحب يقدم لنا العرض غرام البهلول «سمسم» بالملكة «سندبادة» ، وهو غرام عقيم مستحيل، ليس فقط للتفاوت الطبقى الفادح بينهما - كما يعلن لنا «سمسم» - بل أيضاً لأن «سمسم» كعلامة مسرحية، لا يعدو أن يكون امرأة - هى الممثلة البارعة سحر خليفة - مسختها الأصباغ والملابس والنسق الحركى، إلى صورة كاريكاتيورية لمضحك البلاط التقليدى .

وينعكس فساد العلاقات الإنسانية فى الفساد السياسى . فالملكة تعامل شعبها كقطيع من الغنم تسوقه بالصولجان، وتحول معاونيها إلى دمى تطيعها طاعة آلية عمياء، بينما تمارس التسلط والقهر على الناس. فالمسئول عن البيئة وعن حماية الفقاعة يقرر أن يعطر الهواء برائحة النعناع، ليخفى عفونته، بدلاً من معالجة مصدر العفن، ويغير الرائحة وفق مزاجه الشخصى كلما حلا له، والكاهن يوظف الدين لترويج الخرافات وخداع الناس وللربح والثراء الشخصى. وقائد الحرس مخنث شائه، يتسلط على العباد، ويذل مساعده الأبله، الذى يبدو ويتحرك كدمية بزمبلك .

وفى محاولة لتعميق البعد السياسى للعرض، يطرح نادر عمران صراعاً سياسياً بين الملكة وأخيها الأمير «مرجان»، يبدأ بجدل نثرى

تقريرى حول طبيعة السلطة، وعلاقة الحاكم بالمحكوم، تتحدث فيه الملكة عن ضرورة الطاعة العمياء، ويدعو فيه الأخ إلى مشاركة الشعب فى صنع القرار ، وضرورة توعية الناس سياسياً ، وينتهى بمؤامرة ناجحة، يعزل فيها الأخ أخته، وينتزع منها الصولجان، فيتحول بدوره إلى طاغية يختار أعواناً جدداً، لكنهم لا يختلفون عن معاونى الملكة السابقين ، فالملك هو الملك، كما كتب يوماً سعد الله ونوس .

ويتبنى العرض فى إنشاء رسالته تقنيات الموسيقى والشعر، من حيث اعتماده على التكرار والتنويع، والتوازى والتفرع ، والإيحاء والإحالة إلى التراث الأسطورى . وتتولد بنية العرض من ثنائية رئيسية، هى : الحياة / الموت ، تتفصل فى ثنائيات متعارضة أخرى : النور / الظلام ، الحركة / السكون ، الإخصاب / العقم ، الحضور / الغياب ، السطح / القاع . وتتشابك هذه الثنائيات جميعها وتتوحد شعرياً فى صورة البحر - والبحر موت وحياة ، حركة وسكون ، سطح وقاع ، نور وظلام، إخصاب وعقم ، سفر وعودة ، حضور وغياب . ومن صورة البحر، تتولد صورة الفقاعة، التى تتحول فى مفارقة مأساوية ساخرة، إلى فقاعة لا تطفو على السطح فى نور الشمس ، بل تسكن القاع المظلم، وكأنها سفينة غارقة . ومن صورة البحر المهيمنة على العرض، تتولد أيضًا صورة السندباد، الذى كان بحاراً مغامراً، فمسخته الفقاعة إلى أنثى متسلطة، تعشق السكون والموات ، وصورة «أبى النور» الصياد، الذى

حرم من الصيد ، وحـرم من الحب ، وحرم من الإنجاب . وتحيلنا هذه الصورة إلى قـصة الملك الصياد، التى ذكـرها فريزر فى الغصن الذهبى، ووستون فى كتابها من الطقس إلى التـراث الرومانسى، وهى تحكى عن أرض حل بها الجـدب حين أصـيب ملكها الصـياد بالعقـم، وكان على أهلها أن يطهروا أنفسهم حتى تزول اللعنة .

ويستدعى العرض فى خـيال وذهن المتلقى كل الدلالات الدينية التى ترتبط بالصيد والأسماك فى التراث الإنسانى ، فتشكل سياقاً دلالياً يحيط بالأحداث كما يحيط البحر بالفقاعة . وفى حضور هذا السياق الأسطورى الدينى، يدرك المتلقى أن مـجتمع الفقـاعة قد رحلت عنه البركـة وهجره الله، كما يدرك الدلالة الساخرة التى تتـولد من التوظيف المعارض لفكرة الثالوث المقدس ، وهى فكرة مـتكررة أيضاً فى التراث الدينى الإنسانى . فهنا، يسـتبدل العرض ثالوث الإخـصاب – الأب / الأم / الابن – الذى يفشل الصياد فى تحقيـقه، بثالوث «اللاأب (الصياد) / اللا أم (ماريا) / اللا إبنة (ماريا)» . وقـد نرى فى هذا الإبدال الساخر إدانة لمجـتمع «واد الواد»، ودلالة على عقمه ، وقد نقرأ فيه أيضاً إدانة لنظام المجتمع الأبوى برمته . ويتطلب التحقيق فى هذا الأمر، تحليلاً تفكيكياً للعرض، ودراسة منفصلة ليس هذا مجالها .

ولعل أجمل ما فى العرض، أنه لم يكن ترجمة لنص أدبى سابق منفصل ، بل تزامنت كتابته وتصميمه، فجاء إنشاءً جماعياً، وظف لغات

المسرح الـمتعددة فى توليـد مستوياته الدلاليـة ، فتعلق البحـر فى سماء العرض، فى صورة موجة رسمتها الإضاءة على شاشة قسمت المسرح إلى مقدمة، تمثل داخل الفقاعة، وخلفية غائمة، هى البحر الذى تسكنه «ماريا الأم» التى تتـبدى لنا كظل ، فـوق سلم حلزونى مـرتفع على اليمـين ، يجعلها بمستوى قرص الشـمس الأحمر، الذى ترسمه الإضاءة بين الحين والحيـن فوق موجـة البحـر . وفى أحيـان، كانت تتـراءى لنا على هذه الشـاشة مـوجات من الفـقاعـات المتـصاعـدة من أسفل - حـيث تدور الأحداث، فى فقاعة «واد الواد» - إلى أعلـى، حيث سطح البحر وقرص الشمس . خلف الشاشة أيضاً، كانت الفرقة الموسيقية تتبدى غائمة، هى تعزف مـوسيـقاها، وتنشـد أحيـاناً، وتلعب دور الجوقـة المعلقـة على الأحـداث، أو الشعب الذى يخـاطبـه «طاش خان»، طالـباً منه الطاعـة العمياء، فيـجيبه الشعب - الذى خرج من الفقاعـة ليسكن البحر - بغناء ساخر، ظاهره الطاعة والولاء، وباطنه الرفض والسخرية . ويشير موضع الجوقه / الشعب وراء الـستار الذى يفصل الفقاعة عن الـبحر - فى موقع أدنى من سطح البحر على اليسار ، فى مـقابل سلم ماريا - يشير إلى أن الشعب وإن كان قد نجح فـى الهرب من الفقاعة ، ما زالت أمامـه مهمة الطفو إلى السطح حيث النور .

أما أمـام الشاشة - على أدنى المسـتويات الرأسيـة لفتحة المـسرح (حيث يمثل المكان عالم داخل الفقـاعة) - فكان المسخ والتشوه فى كل

العلاقات هو لمبدأ الحاكم فى التشكيل - باستثناء الصياد و«ماريا» الابنة - وشمل الملابس والمكياج والحركة والأداء الصوتى . وفى تحقيق هذا المسخ المتعمد، استلهم نادر عمران ورائد عصفور مصادر تراثية عديدة منوعة، مثل ألف ليلة وليلة، وتراث الكوميديا الشعبية - العربية والعالمية - بما فى ذلك فصول الارتجال، ومسرح الدمى، والأوبريت، والكوميديا ديلارتى، وعروض البانتومايم - وتراث مسرح الشرق الأقصى، وكتب الحواديت المصورة (التى ربما ألهمتهما ملابس الملكة السندبادة وصورتها النمطية المألوفة ، وملابس أخيها التى جاءت تشبه ملابس القراصنة التقليدية كما تبدو فى تلك الكتب - مع إضافة ملامح من ملابس الكاوبوى) . وباستثناء الصياد والماريتين ، جاء أسلوب الأداء الصوتى والحركى منمطاً، كاريكاتيورى الطابع ، يقترب أحياناً من الكوميديا الشعبية، وأحياناً من مسرح الدمى .

لكن هذا التراث العلامى (السيميولوجى) للعرض، كان يتحول فى بعض الأحيان إلى زخم وفوضى وتزيّد، وذلك حين تقتحم فضاء العرض علامات، تفشل فى الاشتباك الدال مع النسيج القائم المتحول ، فإذا بهذه العلامات تتحول إلى مصادر «شوشرة» فى عملية الاتصال . ومن هذه الوحدات العلامية المعوقة للرسالة : المشهد الظلى التعبيرى الصامت، الذى يبدأ العرض، ويدور فوق سلم «ماريا» الأم ، وهو مشهد جميل، لكنه يظل مبهم الدلالة، وفائضاً عن الحاجة ، ثم المشهد الثانى، الذى

يدور فيه حوار غنائى على طريقة الأوبريت، بين «ماريا» الأم (من خلف الشاشة)، وبين بائع أقمشة متجول أمام الشاشة ، يعقبه دخول زبون وانخراطه فى الرقص والغناء . ولعل نادر عمران كان يقصد بهذه المقدمة المتضاربة المحيرة، أن يكسر أنماط التوقعات المعتادة لدى متفرجه ، لكنها ظلت عبئاً على العرض، وحاجزاً حال بين بعض المتفرجين وبينه، وكأنها ذرات غبار تعوق الرؤية.

كذلك، عانى العرض فى مجموعه من درجة من اختلال التوازن بين المناطق الشعرية والمناطق الفكاهية ، فكادت مشاهد «حوريه» و«طاش خان» أن تغرق العرض تماماً وتنسينا ما قبلها وما بعدها ، كما عانى أيضاً من التكرار والتطويل ، خاصة فى حوار «ماريا» الأم والصياد ، وحوار السندبادة وأخيها ، وكانت النافورة المقدسة على يمين المسرح، عبثًا بصرياً مقلقاً. وأظن أن هذا العرض سيستفيد كثيراً لو أعاد نادر عمران ورائد عصفور النظر فيه لتقطيره وتخليصه من علاماته الزائدة عن الحاجة . فالاقتصاد وضبط النفس، والتحكم فى الخيال الجامح، فضائل على المبدع أن يتحلى بها .

٢ - أم الخوشى : العراق

أعد المخرج العراقى محمود أبو العباس نص مونودراما رحلة أم الخوشى عن شخصية أستلها من رواية مدن الملح لعبد الرحمن منيف . ورغم أننى أتحفظ دائماً إزاء المونودراما فى المسرح ، إلا أن هذه الصيغة

الدرامية جاءت فى هذا العرض متسقة مع الرؤية التى يطرحها ، تجسد موقف الوحدة والغربة والانتظار . فوجود الممثل وحيداً على خشبة المسرح، وحديثه الذى لا ينقطع إلى الآخر الغائب، يحيل الحوار إلى وهم، ويولد هذه الدلالات . ويختلف الأمر فى حالة حضور الآخر جسدياً حتى وإن ظل صامتاً تماماً - كما يحدث على سبيل المثال فى حالة مسرحية نوبة صحيان (التى قدمتها فرقة الورشة فى مصر بعبلة كاملة ، وقدمتها لنا على هامش مهرجان أيام عمان، الممثلة الأردنية نادرة عمران، تحت عنوان يقظة) ، فوجود الطفل الرضيع جسداً دافئاً حياً، ينفى أو يخفف من الإحساس بالوحشة والاغتراب .

يتولد الموقف النفسى فى أم الحوشى من فعل إنتزاع تعسفى، وفصل قمعى بين الأم والابن، حين يساق الخوشى قسراً ليعمل بالسخرة فى التنقيب عن البترول - الماء الأسود . ويفضى الفصل والانتزاع، إلى تخلق فضاء الغياب ، وتصبح حركة العرض هى السعى والجهاد لملء هذا الفراغ فى انتظار العودة ، وهى حركة تعتمد فى إنتاج دلالتها فى هذا العرض على آلية تحول العلامة بالدرجة الأولى .

فالأم تظهر فى البداية فى صورة رجل بدوى فظ بدين ، تتدلى معدته المترهلة، ويمسك فى يده سوطاً ، يطارد به الخوشى وزملاءه، وهم كتلة غير منظورة - وإن كنا نسمع صوت الخوشى . والأم هنا علامة مفارقة ، فنحن نعلم مسبقاً أن المسرحية مونودراما، وأن الممثلة الوحيدة هى ليلى

محمد ، ونلمح وجودها تحت الملابس الرجولية، وتحت الصوت الفظ المستعار . إن هذا التحول المبدئي للممثلة عن دور أم الخوشي - الضحية، إلي دور جلادها ، وتقمصها لطغيانه، يولد دُلالة الاستلاب، وابتلاع الجلاد للضحية .

وفي الوحدة العلامية الثانية من العرض ، تدير الممثلة ظهرها إلي الجمهور، وتنزع غطاء رأسها ، ثم تسقط لفافة القماش التي كانت تحملها على بطنها، وتستدير إلينا، وقد اكتست هيئة أم الخوشي المتوقعة - امرأة مطحونة - وتحت أقدامها اللفافة البيضاء ، فتتولد من فعل التحول هذا، دلالة الإجهاض . وتتأكد هذه الدلالة في الوحدة العلامية التي تسبق النهاية حين تشكل الممثلة قطعة القماش هذه على هيئة دمية نمسك بها ونخاطب فيها شخص ابنها العائد، وتنكره حين تفشل في التعرف عليه . وفي وحدة علامية بن هاتين الوحدتين، تتحول لفافة القماش الأبيض إلى الخيمة التي تمثل بيت أم الخوشي، وإلى مكان يحوي أزمنة عدة متزامنة : زواج أم الخوشي في الماضي ، زواج الخوشي في المستقبل ، والحاضر الخاوي، الممتلئ بالأوهام، وبسيل الكلام الذي يدرأ غائلة الوحشة والصمت.

وفي مقابل الخيمة الهشة البيضاء، التي تشغل حيزاً من خشبة المسرح على اليسار، نرى على اليمين، متعلقاً في سماء الخشبة، برميلاً أخضر، يهدد بالسقوط بين لحظة وأخرى . ويولد التقابل إحساساً

بالكارثة المنتظرة، ويعمق إحساسنا بالمفارقة المتضمنة فى عبارة الماء الأسود، وهى عبارة تحمل دلالات الموت والحياة .

وحين تفضى رحلة البحث والانتظار إلى تهاوى الخيمة ، وتحولها إلى شبح الابن الزائف، يهوى البرميل، وتقرر أم الخوشى مواجهته، ولكن ليس قبل أن تتجرد من ثيابها، فى فعل تحررى يقابل فعل التنكر الأول . وتمثل هاتين الوحدتين العلاميتين (وحدة التقمص عبر التنكر ، ووحدة التحرر عبر التجرد من الملابس) القوسين، اللذين يتحرك بينهما العرض . وبعد التجرد، تعتلى المرأة البرميل، ممسكة بحباله المتعلقة بالسقف ، فتحمل الصورة دلالة التحدى من ناحية ، والتعلق من حبل المشنقة من ناحية أخرى ، ثم تسقط المرأة غارقة فى الماء الأسود . قتل أم إنتحار ؟

وقد التزمت ليلى محمد فى أدائها - الذى بذلت فيه كل طاقاتها - بالأسلوب الكلاسيكى الرصين، بكل لزماته ونغماته وتقطيعاته، فأشبعت كل لفظة وإيماءة ، ووزعت شحنتها العاطفية توزيعاً محسوباً وفق قواعد هذا الأسلوب ، فكنا نتوقع أن يعلو الصوت قبل أن يعلو، وأن يهمس قبل أن يهمس . ولعل هذا ما يزعجنى أنا شخصياً فى هذا النوع من الأداء ، فهو على دقته ورصانته وانضباطه، بل وربما صدقه الإنفعالى، يخلو من الدهشة.

٣ - أنت مش أنت : فرقة مسرح المسرح : الأردن .

أعد خالد الطريفى هذا العرض عن نص لعزيز نسين، وأخرجه بخيال مسرحى طريف ومثير. دخلنا إلى قاعة المسرح الصغير بالمركز الملكى ليلتها، فوجدنا أنفسنا فى بحر من البالونات. كانت قاعة المتفرجين وخشبة المسرح غارقتين فى البالونات الصغيرة- آلاف البالونات. وكانت الموسيقى التمهيدية للعرض، هو صوت الفرقعات المتوالية، إذ تبارى المتفرجون فى فرقعة البالونات، واستمرت الفرقعات حتى بداية العرض، بل وأثناءه، وعلت حتى صمت الآذان فى نهايته. وهكذا، ومنذ الدخول إلى قاعة العرض، يجد المتفرج نفسه مشاركاً فى الفعل المسرحى، ويضع يده دون أن يدرى على الاستعارة المحورية للحدث المسرحى .

فالحدث المسرحى فى أنت مش أنت ينقسم إلى وحدتين مكملتين : الوحدة الأولى ، هى محاولة السلطة - ممثلة فى شخصين يشبهان الدمى المتحركة - نسج أسطورة حول مقاتل استشهد فى الحرب ، وتحويله إلى بطل قومى، لاستغلاله فى تجميل النظام . ويدور هذا الجزء فى إطار احتفال رسمى، تتراسل فيه البالونات الكلامية، مع بحر البالونات الذى يموج حول منصة الخطيب ، وتقطعه بين الحين والآخر فواصل فجائية من الرقص البلدى الآلى، يؤديها الرئيس المطربش، ذو الذراع الواحدة ، ويعود بعدها فى تؤدة وجلال إلى مقعده . وتبدأ الوحدة الثانية حين يظهر البطل المزعوم، ويكشف للرئيس ومعاونه ولنا، أنه لص وأفاق وجبان

مذعـور، فى صراحة تامـة وخفـة ظل بالغة، ذكرتنى بالـبطل الأفاق فى مسرحية إبسن بيرجنت . وتتـشكل أحداث هذه الوحـدة من محـاولات السلطة التـخلص من هذه الحـقيـقة المـزعجـة، بالرشوة والإغـراء تارة، وبالقمع والمطاردة تارة ، وتقطعها بين الحـين والآخر مونولوجات زوجة البطل المزيف، التى تشبه الهذيان، وتفصح عما تسببه الأساطير السلطوية للإنسان ، من لبس وإختلاط فى الرؤية ، بل وإنفصـام فى الشخصية . وما أن نصل إلى نهاية هذه الوحدة، ونهاية المسرحـية معها، حتى نشعر بأن لزامـاً علينا ان نفـقأ كل البـالونات المـحيطة بنـا، والسابحـة تحت أقدامنا، وفى مـتناول أيدينا - أن نفجر كل الأسـاطير والكلمات الفـارغة المنفوخة.

وقد لعب المخرج خالد الطريفى دور البطل النقيض، بأسلوب شديد البلاغة والتأثير، فجسد فى هيئته المتـراخية المتهدلة، ومشيته المترددة ، وملابسه الرثة، وأسلوبه الخانع المتزلف، ورنة صـوته المتسولة، الموشاة بأشعة السـخرية ، صورة الإنسان المهـزوم، الذى هوى به القهر والزيف إلى قاع الحياة، ولم يعد لديه من فضـائل سوى فضيلة الصدق والصراحة مع النفس ، وذكـرى شجرة قطعت ، لعـب فى ظلها يوماً . لـقد لعب الطريفى دوره على حافة التقمص، دون أن يهوى إليه ، وكان رغم جسده المستدير، يقفز برشاقة بين الحـين والآخر إلى حافة التمسرح الصريح ، وكان اخـتيـاره لثنائى السلطة ، محـمد رسـتم وياسر المصـرى، ولرينا

خورى أيضًا، بالغ التوفيق. وكم أسعدنى أن أرى مرة أخرى محمد رستم، الذى عرفته من قبل فى عروض الجامعة الأمريكية فى القاهرة، ورأيناه فى الهناجر، فى دور هوراشيو، فى عرض شباك أوفيليا . وفى ظنى أنه قد وجد مقاماً طيباً مع خالد الطريفى وفرقته فى الأردن .

٤ - سوء تفاهم : جامعة اليرموك : الأردن

لم أكن أود أن أذكر هذا العرض، فقد ألمنى كثيراً ، وأصابنى بخيبة أمل كبيرة . كنت قد شاهدت من قبل عدداً من العروض للمخرج العراقى المبدع عونى الكرومى، ولازلت أدعى أن عرضه ترنيمة الكرسى الهزاز، هو واحد من أعظم عروض المسرح العربى منذ نشأته ، بل وواحد من العروض المميزة على المستوى العالمى . لكن رياح السياسة اقتلعت عونى من جذوره، وهبطت به إلى بلد آخر . وفى الرحلة، يبدو أن شيئاً ما قد فقد . مازال التمكن الحرفى العميق موجوداً ، ومازالت موهبة التشكيل الجمالى حاضرة - ربما إلى درجة الإبهار . وقد لمسنا هذا فى الافتتاحية التشكيلية (السمعية البصرية)، التى لعبت فيها الإضاءة، مع النحت الشفاف لزياد حداد، مع الموسيقى التى اختارها فراس بنى هانى، أدوار البطولة . وعدتنا الموسيقى الهادرة ، والإضاءة الباهرة، وتلك التماثيل الرومانية القديمة، السابحة فى سماء الفضاء المسرحى، وخيالات الكهوف والأطلال القديمة، بأشياء لم تتحقق . فما أن بدأ العرض، حتى تحولنا إلى نص ألبير كامى المألوف . ماذا تحاول هذه

الشكلانية أن تخفى فى البداية والنهاية ؟ بذل طلبة جامعة اليرموك جهداً واضحاً فى التعامل مع هذا النص الصعب، ولم تسعفهم الخبرة لخلق جو التوتر والغموض والحيرة، الذى يموت النص فى غيابه . تسلمت بحثاً طويلاً عريضاً، يمتلئ بالعبارات الكبيرة عن هذا العرض، ولا أدرى من كتبه ، فهو غير موقع ، وربما عبر هذا البحث عن المشروع النظرى للعرض ، أما التحقيق، فقد جاء شيئاً آخر .

٥ - مسرحية شعاع الروح : أوكرانيا : مسرح سيزاريا

جاء العرض باللغة الأوكرانية، فتحول الأداء الصوتى بإيقاعاته المشبوبة حيناً، الهادئة حيناً، إلى خلفية سمعية، تشتبك مع المقاطع الموسيقية الخافتة، التى كانت تتسلل إلينا فى مواقع محسوبة، لتضفى روحانية محسوسة على العرض، وتعطيه مذاقاً صوفيًا .

والحق أن العرض الذى يؤديه ممثلان فقط - رجل وامرأة - كان صوفى التقشف فى كل مفرداته، وفى وقعه الكلى . يبدأ العرض بالممثلين لاريسا كادروفا وسيرجى جيفوردا، فى حلل بيضاء ملتصقة بجسديهما ، ويزين حلة المرأة وشاح أحمر، ويؤديان حركة راقصة مرحة خفيفة الروح، أمام صندوق كبير من الخشب والكارتون بحجم إنسان ، ثم ينسحبان . وفى المتالية العلامية التالية ، التى يمكن تسميتها بمتالية محاولة الخروج ، يحتل الصندوق (الذى يشغله الممثل الآن دون أن نراه) بؤرة التركيز ، وتقف المرأة إلى جواره ، ويبدأ الصراع للخروج،

وتنفذ إحدى يدى الممثل من الكاتون، وتليها الأخرى بعد جهاد ، ثم تبدأ المرأة فى إزاحة الألواح الخشبية من حول هيكل الصندوق، الواحد تلو الآخر، وتضعها على جانبى المسرح فى الظلال . مع آخر الألواح، تتغير الإضاءة فجأة، وتتسلط من الخلف، على ستار يغطى مقدمة الصندوق، يظهر عليه ظل الممثل الفارع الطول، الذى يتهدل شعره على كتفيه، وقد وقف عارياً إلا مما يخفى عورته ، واتخذ وضع الصلب ، والكلمات تتدفق منه صاخبة، ضارعة ، ملتاعة . حين تزيل المرأة الستار، تبدأ متتالية أخرى، تدخل فيها المرأة إلى هيكل الصندوق، وتتم التشكيلات الحركية، فى هذا الحيز البالغ الضيق، عن محاولات التحام وتوحد، تنتهى بالانفصال . ويلى ذلك متتالية قصيرة، يختفى فيها الممثل، وتقوم المرأة بإشعال عدد من الشموع، تحملها تباعاً إلي جانب المسرح، وتتركها مضاءة وسط ألواح الأخشاب الراقدة على الأرض، أو المستندة إلى الحائط، فى تشكيل يلمح بالصلبان، ثم تنسحب .

وهذا العرض يسمح بعدد كبير من القراءات : الروح التى تتوق إلى التحرر من الجسد ؟ آدم وحواء ؟ السيد المسيح والعذراء ؟ السعى إلى حرية الرغبة والحب الصادق ؟ كلها قراءات ممكنة ، ولكن أياً كانت القراءة ، يظل شعاع الروح عرضاً شعرياً، يمتلك طاقة إيحائية هائلة، تتفجر من حركة الجسد العارى (من كل غطاء وحماية) فى المكان الضيق، ومن نسيج الأضواء والظلال، والصوت والموسيقى .

٦ - انقذنى واحفظنى : أوكرانيا - مسـرح الشباب - نافولنا مارسكوى - سيفا ستويل :

وكان هذا العرض أيضاً بالأوكرانية . ويقول كاتالوج المهرجان، إن موضوعـه مستمـد من أعمال الأديب الروسى الكلاسـيكى إيفان بونين ، وإنه يحكى فى جـزئه الأول عن الروس الذين هـاجروا إلى فـرنسـا إبان الحرب الأهلية الروسية عام ١٩١٨ (كما فعل بونين نفسه) من خلال قصة حب، تنشـأ بين جنرال سـابق، من الجـيش الأبيـض، وامرأة روسـيـة هاجرت حين وصل البلاشفـة إلى السلطة . ويتصل الجزء الثانى بالأول من خلال تيـمة الاغتـراب ، وهى هنا، اغتـراب الشاعر الروسى سـاشا شورنى .

وإذا كان الاغتراب هو الحالة التى يسعى العرض إلى تجسيدها ، فقد كان الشـعر هو أداته وأسلوبه ، شـعر الكلمة، من خـلال قصـائد إيفان بونين، التى عـزفت ألحـانها إيرينـا ديميكينـا على الجيتـار، وغنتهـا بمصاحبـة جانا تريسكا ، وقد احتلتا موقعـاً فى الظلال، فى يمين خلفية المسرح ، وشـعر التكوين الحركى واللونى ، وشـعر الهمسـة واللفتة ، وصدى وقع الخطوات الموحش فى الظلام ، وشـعر حوار النور والظل . لقد لعبت الإضاءة فى هذا العرض، الدور الرئيسى فى تحويل المكان إلى فضاء شعورى، يموج بالأحاسيس، واتحدت مع الحركة، فى تشكيل هذا الفضـاء جمالياً . لم يكن على الـمسرح الصغـير (المحاط بسـتائر بدت رمادية) سوى سلم صغير فى الخلفية، ومقـعد خشبى واحد ، يتحول من

مقعد فى سينما، إلى مقعد فى مطعم ، إلى مقعد فى قطار ، إلى مقعد فى بيت . وحين اعتلاه الممثل مرة، وأصبح نقطة الضوء الوحيدة ، تحول رمزياً إلى جزيرة منعزلة، سابحة فى الظلام . كانت الإضاءة تشتد حيناً، وترق حيناً، وتتلون وفق الحالات الشعورية ، وكانت أشبه بآلة التصوير السينمائى ، تلتقط الوجه فى لقطات قريبة مركزة أحياناً ، ويتسع مجالها بدرجات فى أحيان أخرى ، فتشكل إيقاع المشاهدة والعرض . وكانت أحياناً ترسم دائرة نور على أرض المسرح، لا يشغلها إحد ، تتحول من خلال تراسلها مع الوجه المضاء، على الناحية الأخرى من المسرح، إلى استعارة للغياب ووهج الذكرى . وكانت، فى كل الأحوال، تخلق هالة من الظلال، تلف المناطق المضاءة، فكأنها عالم الذكرى، الذى يموج بأشباح الغائبين .

وباستثناء المغنيتين، قام بأداء هذا العرض ممثلان فقط، مرة أخرى: الممثل المرهف الإحساس والتعبير، ألكسى نيكولايف ، والممثلة الدقيقة التكوين، ناتاليا كولأشكوفا . لقد بدت ناتاليا أحياناً، ببياضها الشاحب وشعرها الذهبى، وكأنها مخلوق شفاف وهمى ، وكان هذا أيضاً، فعل الإضاءة .

٧ - كيف تمشى ؟ أسبانيا - فرقة المسرح الجوال المشتركة (أسبانيا ، إيطاليا ، والبرتغال) :

تأسست هذه الفرقة ، التى تضم ٤ ممثلين إلى جانب الفنيين، عام ١٩٩١ ، فى مهرجان للكوميديا ديلارتى، وبدأت تتجول بعروضها عام ١٩٩٢ ، فقدمت عروضها فى إيطاليا وأسبانيا والبرتغال والدار البيضاء بالمغرب ثم جاءت أخيراً إلى الأردن .

وحول منهج الفرقة فى العمل، يقول ألفادو لافين (كما جاء فى كتالوج المهرجان :

«إن ما يهمنا هو تعلم الارتجال بطريقة جديدة ، نتعلم كيف نقول التاريخ ، مدركين ارتباطنا بالجمهور، كما فى الأشكال البدائية للكوميديا، ولا نحاول هنا استرجاع الماضى ، بل نحاول إيجاد حقيقة الحاضر، التى احتواها المسرح دائماً ، ويهمنا أيضاً ، وبطريقة خاصة، أن نبحث ونتعمق فى روح البحر المتوسط ، وفوق كل ذلك، يهمنا خلق حالة مسرحية مباشرة بين الممثل والجمهور، دون الاعتماد على الإبهار فى المنظر المسرحى، وبدون التحليل الدرامى العميق، كما هو فى المسرح الكلاسيكى» .

هذا عن المنهج والتوجه ، فماذا عن العرض ؟

كان عرضاً حركياً صامتاً، إلا من بعض عبارات بالإنجليزية، مثل «شكراً» أو «أحبك»، وما إلى ذلك تلقى بطريقة فكاهية . استغنى العرض عن الديكور، باستثناء تكوين لعربة يد على يمين المسرح ، صنع من منضدة صغيرة ثبتت على جوانبها عجلات خشبية لا تدور ، ومربع

خشبى كبير على اليسار، يرتفع درجة عن سطح خشبة المسرح . الممثلون حفاة ، ملابسهم من القطن الأبيض - سروال فضفاض وقميص طويل - وكأنهم رياضيون وقت الراحة ، يرتدون على وجوههم، من فوق الفم إلى أعلى، أقنعة سوداء، يتوسط كلا منها جزء بارز يشبه منقار الطائر ، لكن القناع يذكرنا أيضًا بأقنعة الغازات السامة .

يبدأ العرض بضوء برتقالى، يغمر عربة اليد، التى يصطف فوقها ثلاثة من الممثلين، فى حالة نعاس عميق، بينما يقف الرابع أمامها، وكأنه يقودها فى الظلام . فجأة، يسطع ضوء أزرق، فوق المربع المرتفع على الجانب الآخر من المسرح، يتوقف القائد.، يندهش ، يجفل ، يود أن يستطلع ، يوقظ زملاءه بـعفوية، يتقدمون فى خطوات خفيفة متلصصة، متقافزة مثل الطيور، إلى المربع ، ويلى ذلك متتالية حركية شديدة الفكاهة، تتشكل من محاولات الاكتشاف ما بين الإقبال والإحجام، التشوق والخوف . وحين يستجمعون شجاعتهم، ويقتحمون المربع، تعلو الإضاءة، وتبدأ متتالية حركية أخرى تستلهم ألعاب الأطفال وفرحتهم عند إقتحام الغريب والمخيف ، وتتخللها صراعات ومشاحنات، وتقطعها فجأة رقصة صاخبة، على أغنية غربية حديثة ، ثم يبرز الخوف مرة أخرى، فى حضور قوة مجهولة لا نراها . مع المتتالية الأخيرة، يبدأ الحذر والاستعداد للدفاع ، فيصطفون خلف المربع، وكل يرفع فى يده شيئاً أشبه بالشعلة المطفأة ، وبعد شئ من المشاورة ، تخفت الإضاءة

على المـربع ، وتعود زرقاء شـاحبـة ، فيـأخذون الواحد تلـو الأخر فى الجلوس على حافة المربع التى تواجهنا، ويستغرقون فى النوم، وقد أسند كل منهم كتفه إلى الآخر.

والعرض بهـذه الصورة، يشكل استـعارة معلقـة ، يمكن أن ترتبط بعدد كـبير من الرؤى والمـعانى ، أو دالاً، قـادراً على تفجيـر عدد من الدوال . فمعانى الرحـيل، ومواجهة المجهول وإكتشـافه، ثم الانسحاب من ساحة المـغامرة واللعب والصراع، مـعان عامة، يمكن إنتـظامها فى قراءات مختلفة، وفـقاً لهموم المتفرج، والاهتمامـات التى تتصدر وعيه . ويظل مصدر المتعة فى هذا العرض، هو فن المـمثل، وقدرته على خلق حالة تواصل بينه وبين الجمهور ، تعتـمد على تفجير الفكاهة والإحساس بالدهشـة ، وتترسل إلى ذلك بمـعارضـة المنطق الاعتـيادى السـائد فى النظرة إلى أبسط الأشيـاء ، والتعامل معـها . وقد أثبت العـرض مهارة الممثلـين، وحرفيتهم فى الأداء الإيـمائى والجسدى، وأيضاً خـفة ظلهم اللامتناهية وحضورهم المحبب .

ومـاذا عن مهـرجان أيام عـمان المسـرحـية ١٩٩٦ ؟ سـيخـصص المهرجان لمسرح الشارع ، وتتحول سـاحات عمان إلى مسارح مفتوحة، وتقام ورش عمل للبحث فى تجربة عروض الشارع - أحيانا الله إلى العام القادم(*) .

(*) لم يتحقق هذا التصور لمهرجان أيام عمان ١٩٩٦ ، ربما لأسباب أمنية .

تونس مرة أخرى :

حصاد قرطاج ٩٥

افتقدنا فى قرطاج هذا العام، ذلك الحضور القوى لمسرح أفريقيا السوداء، الذى كان يميز هذا المهرجان عن غيره من المهرجانات العربية، والعديد من المهرجانات العالمية . ولعل الظروف الاقتصادية والسياسية التى مرت - ومازالت تمر بها - هذه القارة التعسة الحظ، كانت وراء هذا الغياب المؤسف .

وافتقدنا فى قرطاج هذا العام أيضا - بل ومنذ دورته السابقة، عام ١٩٩٣ - ذلك الحوار الرائع المكثف، بين مختلف الثقافات والحضارات عبر فن المسرح ، فغاب تماماً التواجد المسرحى لأسيا وأمريكا اللاتينية ودول شرق أوربا ، وبدا المهرجان وكأنه مهرجان لمسرح دول حوض البحر الأبيض المتوسط ، وتقلص الحوار الثقافى الفنى، إلى حوار بين الدول العربية المطلة على هذا البحر، وبين الغرب (وأعنى به دول غرب أوروبا والولايات المتحدة) . لقد كان من المؤسف أن اقتصرت مشاركة الدول الأجنبية هذا العام، على إيطاليا وفرنسا وألمانيا وانجلترا وبلجيكا وأسبانيا والولايات المتحدة ، وكان باستطاعتنا فى دورة عام ١٩٩١، أن نشاهد نماذج من مسارح ثقافات أخرى ، مثل مسرح الكتاكالى الهندى،

الذى بهر فنانتنا نور الشريف، فشاهد العرض عدة مرات . ولا أدرى إذا كانت هذه سياسة جديدة لمهرجان قرطاج أم ظاهرة عابرة سببتها ظروف طارئة - اقتصادية أو سياسية أو تنظيمية ؟ لكم أتمنى أن يعود المهرجان إلى سياسته الحكيمة فى دورة ١٩٩١ ، وكان لبها الحرص على التنوع الثقافى، إلى جانب الحدب على الجودة - وذلك حتى يستعيد ثراءه الفكرى وتأثيره الحضارى .

وكما غاب الحوار الثقافى المنوع ، بين حضارات مختلفة ، عن عروض هذا العام ، غاب أيضاً هذا الحوار عن الندوات التى اقتصرت على شخصيات عربية (من عدد محدود جداً من البلاد العربية) ولم تستضف ممثلين لثقافات أخرى ، وكان هذا من شأنه أن يثريها ويضاعف من حيويتها . إن الفائدة الحقيقية لمثل هذه الندوات هى إقامة حوار حيوى وروابط متينة بين العاملين فى مجال المسرح ، نساءً ورجالاً، فى ظروف وثقافات متباينة ، حتى يتمكنوا من تدارس مشاكلهم والبحث عن حلول لها ، وتبادل الخبرات . لذا، فقد كنت أتوقع أن أجد فى ندوة المرأة والمسرح - على سبيل المثال - نساء من المسرح الأفريقى والأسيوى على الأقل . لكن، حتى المسرح الأوروبى لم يكن ممثلاً ، وكانت الظاهرة اللافتة للنظر فى هذه الندوة هى تفوق عدد الحضور من الرجال على النساء، وغياب كل نجمات المسرح التونسى . والحق أننى قد بت أتشكك فى جدوى كل الندوات التى تعقد على هامش المهرجانات ولا يحضرها إلا نفر قليل جداً من الناس .

وافتقدنا أيضاً - على صعيد التنظيم - فى مهرجان هذا العام، وجود «الكتالوج» المعتاد - أو كتاب المهرجان - الذى كان عوناً كبيراً لنا فى الدورات السابقة، لتعريفنا بالعروض المشاركة والندوات، وأمدادنا بكافة المعلومات اللازمة . ولا أدرى حتى الآن سبب اختفائه !

ولكن ، ورغم كل ما افتقدناه فى دورة هذا العام ، فإننا والحمد لله، لم نفتقد الحضور المتوهج للمسرح التونسى . فقد بدا قوياً ، فتياً ، جسوراً، ومتألقاً ، كعادته فى كل دورة .

لقد فرض المسرح التونسى حضوره الطاغى على المهرجان منذ اليوم الأول كماً وكيفاً - حتى بدا المهرجان (ربما للأسباب التى ذكرناها آنفاً ، وبسبب ضعف العروض الأجنبية المشاركة، وتكرار بعض العروض العربية التى رأيناها من قبل) وكأنه مهرجان قومى محلى للمسرح التونسى . ولم يخفف من حدة هذا الانطباع سوى وجود قلة من العروض العربية المتميزة، مثل العرض الفلسطينى رمزى أبو المجد ، والعرض العراقى مائة عام من المحبة ، والعرض الأردنى الخادمات .

وقد أصابت إدارة المهرجان حين اختارت لعرض الافتتاح أحدث أعمال فاضل جعايبى، عشاق المقهى المهجور ، الذى قدم خارج المسابقة الرسمية، ربما ليتيح الفرصة لفرق أخرى من تونس لتحصد الجائزة الأولى .

وفى هذا العرض، الذى استمر على مدى ثلاث ساعات كاملة دون استراحة ، ودون أن يترك متفرج واحد مقعده ، لم يخرج فاضل جعايبى عن «واقعية فاضل جعايبى» - أى عن ذلك الأسلوب الخاص فى تناول المنهج الواقعى، الذى تجلى واضحاً فى عمليه السابقين كوميديا وفاميليا ، ويات يميزه عن أى فنان مسرحى واقعى آخر فى العالم العربى . فواقعية فاضل جعايبى، واقعية جروتسكية ، كابوسية ، مشبعة بالعنف ، تقف على الخط الفاصل بين الوعى واللاوعى ، وتصل بالواقع إلى مشارف الجنون . إنها وقعية هستيرية ، تمزق الفكرة السائدة عن الواقع وتنحرف بها إلى عالم الهذيان .

وكما فعل فى كوميديا من قبل ، ينطلق فاضل جعايبى فى عشاق المقهى من جريمة عنف مروعة ، وهى هنا جريمة اغتصاب أستاذ لإحدى طالباته (وكانت فى كوميديا جريمة قتل زوجة لزوجها) . ومن خلال التحقيق الذى يعقب الجريمة، تتكشف مجموعة من العلاقات الصراعية الحادة، التى تتقاطع وتتشابك فى مكان واحد، لتشكل فيما بينها بنية معقدة مركبة، تعبر فى كليتها وتفصيلاتها (المتوازية والمتعارضة) عن حالة شعورية نفسية عامة ، وعن رؤية نقدية قاسية، كاشفة للواقع .

ومن خلال تواتر الصراعات وتقاطعاتها فى المكان الواحد ، لا يلبث هذا المكان - وهو هنا المقهى - أن يتحول إلى استعارة مصغرة للمجتمع الكبير، الذى بات بدوره - فى قراءة فاضل جعايبى للواقع- مقهى مهجوراً.

وعلى مستوى السينوغرافيا ، أى التجسيد السمعى والبصرى للعرض، يتبدى المكان فى صورة خشبة مسرح عارية تماماً، إلا من بعض المناضد والمقاعد الخشبية، التى يتغير تشكيلها بين الفينة والفينة، على مرأى منا، بواسطة عاملة المقهى، التى يوظفها المخرج (من خلال نسق حركى خاص، يجعلها أشبه بالفراشة، أو راقصة البالية، أو الروح الهائمة) لتلعب دور الكورس الصامت ، المراقب للأحداث من ناحية، وكعلامة على انتهاء مشهد وبداية آخر من ناحية ، وكعنصر هام فى تنظيم إيقاع العرض من ناحية ثالثة . وفى خلفية خشبة المسرح، تصطدم عين المتفرج بحائط أصم عار ، يؤطره برج حديدى، يمتد فوقه وعلى أحد جوانبه، ليضيف إلى جهامة المشهد ووحشته . وعلى هذا الحائط، كانت الإضاءة تعكس الحالات الشعورية حينا وتسخر منها حيناً ، وكانت أيضاً، بين الحين والآخر ، تومض كالبرق على أرضية خشبة المسرح ، تصحبها جعجعة قطار عابر تصم الآذان ، لترسم خطوطاً لاهثة محمومة، ثم تختفى فجأة مع اختفاء ضجة القطار . كان لهذه اللحظات الصوتية الضوئية، وقعاً شعرياً هائلاً، ليس فقط لأن صورة القطار ترتبط بمعانى الرحيل والعودة ، والحضور والغياب والانتظار ، وكلها تيمات تتردد بإلحاح فى العرض وتمتد بطوله وعرضه ، وليس فقط لأن صوت القطار عادة ما يثير فى النفس شجناً غامضاً، وإحساسًا باللهفة واللوعة ، ولكن أيضاً لأن صورة القطار العابر سريعاً، التى استدعتها الإضاءة والمؤثرات الصوتية فى خلفية المشهد، ساهمت فى تعميق الإحساس بدلالة المكان

المرئى فى سكونه ووحشته - فبتنا نراه كمـقهى مهجور حقاً ، فى محطة منسيـة ، لم تعد القطارات تتوقف عندها - إنه مقـهى خارج الزمن ، لا رحيل منه ولا عودة إليه ، جزيرة منعزلة عن مجرى التاريخ.

وإذا كان فـاضل جعـايبى قد ركـز فى كوميديا على فسـاد علاقات الحب والزواج، فى تنويعـات مختلفـة ، فقد اخـتار هنا أن يفضح فـساد النظام الاجتماعى الأبوى، من خلال التركيز على علاقات الآباء والأبناء، وعلى الصراع بين الأجيال . فحادثة اغتصاب أستاذ لطالبة، وما يستتبعها من محاولات المؤسسة التعليمية للتـستر عليه وحمايته، تفجر صراعاً بين الطلبة والأسـاتذة ، بين الرازحين تحت وطأة سلطة الـمؤسسـة (التربوية اسمـاً لا فعـلاً) وبين الممـارسين لهـذه السلطة . وتبرز مـن خلال هذا الصـراع صـورة ساخـرة للمـعلم / الأب الذى يلتـهم أبناءه ، وصــورة جروتسكية للمعلمة / الأم، فى شخص امرأة عانس، لا تتورع عن محاولة إخفاء الحقيـقة حفاظاً على هيبة المؤسسة . وفى لمسـة إخراجية بارعة ، يجسد لنا فاضل جعايبى حدة المواجـهة بين جيل الطلبة وجيل المعلمين من خـلال الحركـة ، وذلك حـين يلتقط أحـد الطلاب المـعلمة، بعـد مواجهة عنيفة، ويرفعهـا فى الهواء، ويبدأ فى تطويحها يميناً ويساراً على أنغام موسيقى الروك، فى رقصة عنيفة مشبعة باليأس والاحباط، وقد بدت فاطمة بن سعيدان فى هذه الرقصة، أشبـه بالدمية الخشبية، وكانت طول العرض تتصرف كدمـية آلية متسلطة، يتناقض حجمها الضـئيل، ونزعتها

الهستيرية، ونسق حركاتها الجروتسكى، مع قدرتها الصارمة على التسلط، وممارسة الضغط القاتل ، فكانت كالنظام.. ضئيل وأجوف، لكنه قاتل.

وداخل الوحدة التربوية الأخرى - وهى الأسرة - يتكرر صراع الأجيال، ونلمس اتساع الهوة بينهما، وغياب الفهم والتواصل .

ويطرح العرض صورة الأسرة فى تنويعتين، تشتركان فى سمة واحدة، وهى غياب الأب وبقاء الأم، فهناك الأم التى تنتظر ابناً غائباً فى بلد آخر وتتعذب لغيابه، وتعيش على أمل عودته، ثم تكتشف فى النهاية أنه قد انضم إلى جماعات المتطرفين الدينيين، وأنه لن يعود إليها أبداً . وهناك الأم الناضجة الأنوثة (وهى أم الابنة التى فرت بعد اغتصابها) التى تحاول التوفيق بين حياتها الخاصة، وبين مسئولياتها تجاه ابنتيها . إنها تبحث عن الابنة الغائبة، وتشتبك فى صراع حاد مع الابنة الباقية ، وهى أيضاً طالبة بنفس المؤسسة التربوية .

ولا تخلو المسرحية من علاقات حب عديدة، لكنها جميعاً علاقات محبطة، تعمق الأحساس بحيرة الشباب وتخبطه وضياعه، فى مجتمع يهيمن على المستقبل فيه شبح البطالة ، مجتمع تمزقت صورته القديمة، وكشفت عن زيفها ونفاقها ، ولم تتحدد صورته الجديدة بعد ، ولم تتبلور له قيم بديلة .

وغنى عن الذكر أن الممثل هو العصب الحيوى فى أعمال جعايبى ، وقد حباه الله بمجموعة رائعة من الممثلين، على رأسهم الثلاثى الباهر،

جليلة بكار وزهيرة بن عمار وفاطمة بن سعيدان . لكن الممثل كى يتوهج، لابد وأن ينتظم فى بنية تشكيلية دلالية، يغدو جزءاً عضوياً منها. وهذا ما فعله فاضل جعايبى فى مقهاه المهجور، فملأه حياة وحيوية فنية لا تنسى .

وخارج المسابقة أيضاً، قدمت تونس كلام الليل - العرض الفائز بجائزة أفضل عرض مسرحى فى مهرجان القاهرة للمسرح التجريبى هذا العام. وإذا كان عنصر المكان يتصدر عرض عشاق لمقهى المهجور، باعتباره المحيط المادى والرمزى للأحداث والشخصيات، والعنصر الرئيسى الذى يوحد بينها (بينما يتحول الزمان إلى لحظة شعورية مكثفة ممتدة)، فإن عنصر الزمن، يلعب نفس الدور فى عرض كلام الليل. فالزمن هنا- الليل - هو المحيط الذى تتولد منه رؤى العرض، بل إن الليل يتجسد أمامنا مكانياً، فى تشكيل بصرى، يحيل المسرح إلى سجن من الأستار المعدنية من نوع الحصيرة الألومنيوم المتحركة، التى تحيط بالممثلين، فلا نبصرهم إلا من خلال شرائطها المتحركة. ودخل صندوق الليل هذا، تتوالى - كما فى الحلم دون روابط منطقية- لوحات كابوسية- شائهة ومضحكة ومخيفة ، تعبر عن حقيقة ليل القهر الطويل، الذى يحياه الإنسان فى ظل الأنظمة الدكتاتورية والأبوية المتسلطة.

وحين ينتهى الليل ، وتنتهى الأحلام الكابوسية التى تنطق بكل المسكوت عنه ، ويبزغ النور ، يكون هذا إيذناً بنهاية كلام الليل .

عندها، ، ترتفع الأستار، لتفسح المكان لضباب الفجر ، ويغرق المسرح في سحابات دخانية بيضاء، تسبح في ضوء أزرق شاحب، يكشف لنا عن واقع يتسيده العجز، ويرمز إليه ثلاثة رجال يقرأون صحف الصباح على مراحيضهم، بينما تدور في الضباب فتاة ضائعة هائمة .

وعلى هامش المسابقة أيضًا، قدم لنا المسرح الوطني التونسي، رؤية إخراجية جديدة، لمسرحية بيكيت الشهيرة لعبة النهاية، تحول المسرح فيها، من خلال مجموعة من الأستار البالية المهترئة والإضاءة، إلى ما يشبه المقبرة ، وتحولت فيه أجساد الممثلين العارية (إلا من ضمادات بيضاء تغطي عوراتهم) من خلال مكياج أسيا بعزيز، إلى هياكل عظمية متحركة، وكأن المخرج عبد الحميد بن قياس وفريقه قد قرروا أن يعرضوا أمامنا ما بعد «النهاية»، أو أن يقولوا لنا إن اللعبة السخيفة القاسية لا تنتهي أبداً حتى في القبر . ولعل الإنجاز الحقيقي لهذا العرض كان في مجال التشكيل البصري، الذي ساهم في تحقيقه ديكور محسن الرايس ، وملابس جمال عبد الناصر ، وإضاءة الهادي بو معيزة، ومكياج أسيا بعزيز الذي شمل جسد الممثل برمته .

أما داخل المسابقة ، فقد قدمت تونس عرضين ، أولهما جاء من المسرح الوطني أيضاً ، وكان هذه المرة من إعداد وإخراج مؤسس هذا المسرح ومديره - الفنان محمد إدريس - الذي حاول أن يمزج تراث الكوميديا الشعبية التونسية، بتراث الكوميديا الشعبية اليابانية ، فاختار

ثلاثة نصوص يابانية قديمة، من النوع الهزلي الذى يعرف باسم الكيوجين أو الكيوجان (Kyogen) ، والذى يعود تاريخه إلى العصور الوسطى، وصاغ منها عرض رجل وامرأة .

وقد تطور هذا النوع من المسرح الشعبى الهزلي اليابانى، جنباً إلى جنب مع مسرحيات النو الجادة ، فكانت عروضه تقدم كفواصل ضاحكة بين مسرحيات النو، كنوع من الترفيه، الذى يخفف من وطأة جدية فن النو. وتشبه هزليات الكيوجان، فى هذا الصدد، المسرحيات الساتوريه، التى كانت تعقب التراجيديات فى المسرح اليونانى القديم، وتخدم نفس الهدف .

وتتناول هذه المسرحيات الكوميدية القصيرة (التى تتراوح مدتها من ٢٠ إلى ٤٠ دقيقة) فى العادة، أخطاء البشر العاديين وحماقاتهم لتسخر منها . وهى تفعل ذلك من خلال شخصيات ومواقف نمطية . ونادراً ما تظهر الآلهة فى هذا النوع من الكوميديا الشعبية . وإذا حدث وظهرت، فإنها تتعرض لنفس السخرية التى يتعرض لها البشر، وتبدو فى مثل ضعفهم وحماقتهم .

وتجمع هزليات الكيوجان فى أسلوبها الأدائى، بين النمطية فى الإلقاء والحركة من ناحية، وبين المحاكاة الواقعية الفكهة للحياة العادية، من ناحية أخرى . وقد تتخلل هذه المسرحيات أحياناً بعض الرقصات والأغانى، لكنها كانت فى عمومها تعتمد على الحوار والحركة بصورة

رئيسية ، ولم تكن الأقنعة تستخدم فيها إلا فى حالة ظهور شخصيات من عوالم أخرى، كـالآلهة مثلاً . أما عن الملابس ، فـقد كانت ذات ألوان زاهية ، تكثر فـيها المربعات والـخطوط، وإن افتقرت إلى أناقة وفـخامة ملابس مسرحيات النو .

وتشترك هزليات الكيوجان مع الكـوميديا ديلارتى الإيطالية، وغيرها من أنواع الكوميديا الشعبية التراثـية، فى كونها مجهولة المؤلف ، بل إن نصوص هذه الهزليات لم تدون كتابة حتى أوائل القرن السابع عشر، رغم أنها ظهرت على المسرح فى العصور الوسطى .

من هذه النصوص الهـزلية الشعـبية القديمـة ، اختار محـمد إدريس ثلاثة وشكل منها نصاً فكـهاً، يدور حـول امرأة تفـر من بيت زوجهـا السكير، الذى لا تحبه، والذى زوجت منه دون أن تعـرفه، فيقرر الزوج عقـابها وإرغـامها على العـودة، فيـتخفى فى زى قـاطع طريق، وينهب متاعها، لكنها تعاود الفرار، فـيلجأ إلى وسيط ليعاونه فى إعادتها، لكن الوسيط يخدعـه، ويحاول مساعدة الزوجـة، تتوالى المطاردات والمواقف الساخرة .

واتساقاً مع تقاليـد الكيوجان، اختار إدريس ممثـلاً نابهاً ليقوم بدور الزوجة (فـالمسرح اليـابانى القديم كان ذكـورياً بحتاً) ، ورسم له نسـقاً أدائياً يعـتمد على الحركـة والإلقاء المنمطين (stylized) ، على عـكس الزوج والوسـيط، اللذين أديا دوريهمـا أداءاً واقعـياً هزلياً . وجمـعت الملابس بين مـلامح من الأزياء الشعبـية التونسـية واليابانيـة ، وكذلك

الموسيقى المصاحبة للعرض . وإلى جنب الخلفية المرسومة للمنظر المسرحى ، قسم إدريس المسرح بستارة أخرى أمامها - بعرض المسرح - وفرض هذا التشكيل على الممثلين نسقاً حركياً عرضياً دائرياً وغابت تماماً الحركة فى العمق ، وكان هذا مقصوداً بالطبع، فبدا المسرح أشبه بالرسومات اليابانية، ولعبت الإضاءة دوراً كبيراً فى هذا الصدد .

كان عرض رجل وامرأة متعة بصرية رائعة - مثله فى ذلك مثل عرض لعبة النهاية ، ويبدو أن المسرح الوطنى التونسى يعنى عناية خاصة بالسينوغرافيا . وقد تساءل البعض فى نهاية العرض عن الهدف من وراء استلهام تراث الكوميديا اليابانية وجمالياتها فى هذا العرض ، ورأى البعض فى هذه الجماليات مجرد زخرف . أما عن نفسى ، فقد أغنتنى جماليات العرض التشكيلية عن طرح أى سؤال . السؤال الوحيد الذى دار ببالى بعد العرض هو : لماذا لم يحضر إدريس بعرضه هذا إلى مهرجان المسرح التجريبى هذا العام ، وهو المهرجان الذى أبدى اهتماماً خاصاً بمسرح الشرق الأقصى ؟

أم العرض التونسى الثانى الذى شارك فى المسابقة، فكان بياع الهوى لفرقة مسرح «فو»، الذى لعبت الفنانة رجاء بن عمار دوراً رئيسياً فى تصميمه وتنفيذه، فشاركت المنصف الصايم فى وضع نصه وتصوره ، وشاركت آن مارى السلامى فى إخراجه وتصميم حركته ، كما شاركت أركان بوجلابيه فى اختيار ووضع الشريط الصوتى المصاحب له . أما

السينوغرافيا، فقد انفرد بها قيس رستم، كما انفرد يوسف بن يوسف بالإضاءة ، وأنيسة البديوى بالملابس .

ويمثل هذا العرض مرحلة هامة فى تطور فنون الأداء عند رجاء بن عمار، وقد بدأت تعد له العدة منذ ما يربو على السبع سنوات، حين بدأت تتلقى تدريباً منهجياً شاقاً فى فن الرقص الحديث . ففى هذا العرض، يتحد فن المايم أو التمثيل الصامت بفن الرقص (كما أعاد صياغته وتعريفه الحداثيون وما بعد الحداثيين) ، مع فن التمثيل المنطوق كما نعرفه ، وتشترك هذه الفنون الأدائية الثلاثة فى بناء عرض ما بعد حداثى فى رؤيته وتشكيله ، ورسالته وتساؤلاته - عرض يتخذ من الفن مادته بدلاً من الواقع ، وذلك لأنه يتشكك فى حقيقة ما نسميه بالواقع ، ويرى فيه جماع نصوص وصور للعالم ، نتوارثها ونورثها من خلال الفن والثقافة المتسيدة المهيمنة ، عرض يلعب فيه التناص بين فن السينما وفن المسرح دور المولد لبنيته والمطور لتناميه .

إن المتفرج يواجه فى بياع الهوى منذ الوهلة الأولى، شاشة سينما فى عمق المسرح، تمثل كل الديكور، باستثناء سلم حلزونى على جانب من الخشبة، وبعض المهمات البسيطة (منضدة وبعض المقاعد)، التى تظهر أحياناً. وفى المساحة الخالية أمام هذه الشاشة، تدور اللعبة، التى تبدى حيناً كتجسيد للصور الوهمية على الشاشة - خاصة فى الجزء الأول من العرض، الذى يحاكى حركياً أسلوب الأداء فى أفلام السينما الصامتة،

وتبدو حيناً وكأنها امتداد لوجودنا، نحن الجالسين فى القاعة المظلمة، فى مقاعد المتفرجين ، والمتعرضين دوماً لتأثير الإيهام السينمائى على رؤيتنا للواقع . وبينما تهيمن شاشة السينما البيضاء فى الخلفية على أعيننا طول العرض ، تهيمن على أسماعنا خلفية صوتية، تتكون من أغنيات ومقاطع حوارية، مأخوذة من أفلام عربية وأجنبية منوعة . ووسط هذا الخليط المتدفق من الصور السمعية والبصرية، المستقاة من الأفلام (رغم أن شاشة السينما تظل صماء بيضاء طول العرض)، تغيم الحدود الفاصلة بين الحقيقة والوهم ، فالوهم السينمائي يبدو وكأنه يحاكى الواقع، بينما الواقع نفسه لا يعدو أن يكون فى حقيقة الأمر سوى محاكاة لِلوهم السينمائى .

إن العرض يبدو فى جزئه الأول، وكأنه مجرد محاكاة حركية ساخرة، لصورة متكررة فى الأفلام السينمائية - وخاصة الميلودرامى منها - وهى صورة الفتاة التى يغرر بها حبيبها، ثم يهجرها، فتسقط فى بحر الرذيلة بعد أن تفقد وليدها - ثمرة المتعة المحرمة . لكنه فى جزئه الثانى، يحول فن المحاكاة الساخرة إلى وسيلة لطرح أسئلة جادة وعميقة، حول طبيعة الفن وتأثيره، وطبيعة رؤيتنا للواقع، ومدى خضوعها للصور الموروثة المكرسة ، وهكذا يتحول الفن المسرحى فى هذا العرض إلى سلاح لمقاومة التغييب، وأداة لتفجير «الأساطير»، بالمعنى الذى استخدمه رولان بارت فى كتابه الذى يحمل هذا العنوان .

وعلى صعيد الكوريوجرافيا - أو التشكيل الحركى - جاء العرض احتفاءً بجسد الممثل، وطاقاته الروحية والحركية الهائلة ، واحتفاءً بالحركة كطاقة خلاقة، تبدع المعنى ولا تحاكيه فقط، إن عرض بياع الهوى لم يبع لنا الهواء أو الأوهام ، بل قدم لنا فناً مسرحياً واعياً - فناً وفكراً ، وهو عرض يحق لرجاء عمار وفريقها أن يفخروا به حقاً .

أما العروض العربية الأخرى، التى شاركت فى المسابقة، فلم يستوقفنى منها إلا ثلاثة :

العرض العراقى مائه عام من المحبة، لمؤلفه فلاح شاكر، ومخرجه فاضل خليل . وقد حصل هذا العرض على جائزة أفضل نص مسرحى مؤلف عن جدارة ، وأيضاً بجائزة أفضل ممثلة، التى فازت به شذى سالم عن دور الزوجة .

وفى هذا النص المأساوى الجرئ، يستلهم فلاح شاكر واقع الحروب المريرة التى خاضها وطنه ، ويصور لنا معاناة امرأة تتمزق بين رجلين، ولا تستطيع الخيار بينهما : الأول هو زوجها، الذى ابتلعته الحرب عشر سنوات كاملة، وقيل لها أنه استشهد، بينما كان فى الحقيقة أسيراً لدى الأعداء، ثم أفرج عنه ، والثانى هو زوجها الحالى، الذى تزوجته بعد حداد دام سبع سنوات، ليعاونها فى رعاية طفلها من زوجها الأول، وليخفف عنها من وطأة الواقع الكئيب . ولا تقدم لنا المسرحية حلاً لهذا الموقف المرير الساخر ، ولا تطرح أملاً فى الخروج منه أو تجاوزه ، بل تنتهى بتكرار نفس الموقف وقد تبادل الزوجان الأدوار .

وقد كتب فلاح شاكر هذا النص بسخونة وشاعرية واقتصاد درامى بليغ، بحيث لم يكن فى حاجة لأى حيل إخراجية أو إضافات بصرية - يكفى وجود ممثلين أكفاء. وقد كان أداء الثلاثى شذى سالم وهيثم عبد الرازق وناجى كاشى، على مستوى رفيع من الكفاءة والحرارة . وفى وجود نص كهذا ، وممثلين كهؤلاء، لم يكن هناك مبرر فنى للمسات التعبيرية التى أضافها المخرج، مثل الدمى القماشية الضخمة التى تهيمن على خلفية المشهد فى البداية، ثم يحمل الزوج العائد إحداها على ظهره حين يظهر لأول مرة، ومثل ذلك السرير العجيب، الذى تزينه رسومات قبيحة لأكوام من الأثداء المبتورة .

والعرض العربى الثانى الذى استوقفنى، حملته إلينا من القدس الحبيبة فرقة مسرح القصبة الفلسطينى، وكان عرضاً بديعاً رقيقاً ، موجعاً، بعنوان رمزى أبو المجد ، أعده جورج إبراهيم عن مسرحية أتول فوجارد الشهيرة سزوى بانزى قد مات .

إن الأفريقى الأسود المقهور، سيزوى بانزى، الذى يفقد تصريح العمل، فيضطر إلى سرقة هوية شخص ميت، يعثر عليه فى حفرة، فى نص فوجارد، يتحول هنا إلى رمزى أبو المجد - عامل فلسطينى من مخيمات اللاجئين فى غزة ، يتكسب من العمل فى يافا، مسقط رأسه، لدى من سلبوه أرضه ومستقبله، حتى يعول أسرته . وحين يطرد من عمله، يجد نفسه فى مأزق رهيب ، فالسلطات الإسرائيلية تحتم عليه

الرحيل، بينما تحتم عليه مسئولياته العائلية ضرورة البقاء . ولهذا، فحين يعثر مع صديقه اليافاوى على جثة رجل فى حفرة، ويقترح عليه صديقه سرقة بطاقة هوية الميت الزرقاء، التى ستفتح أمامه أبواب العمل والرزق، يواجه رمزى أبو المجد خياراً صعباً بين رغبته فى الاحتفاظ بهويته، وبين حرصه على حياة أسرته ، لكنه يستسلم فى النهاية، ويقرر أن يقتل رمزى أبو المجد حتى تجد الأسرة اللقمة .

وفى العرض الذى أخرجه محمد بكرى، لعبت الصورة الفوتوغرافية دوراً محورياً فى إنشاء الدلالة على مستوى الرؤية، فكانت الصور الفوتوغرافية التى تعرض على الشاشة البيضاء، فى خلفية المشهد، تحاور الوجود الحى للممثلين أمامها ، وتسخر منه وتنكر حقيقته ، وتطرح وجودها الساكن الجامد، باعتباره الواقع الوحيد .

إن العرض يبدأ بوصول رمزى أبو المجد، فى هويته الجديدة، إلى ستوديو تصوير ، فهو يريد أن يرسل إلى أهله صورته مع الخطاب الذى يعلن فيه لهم أن رمزى أبو المجد قد مات .

ويعد رحلة استرجاعية، نعيش فيها معه ظروف موته المعنوى، ونرى فيها يافا الحديثة وقد تحولت إلى صور جامدة متسلطة، فقدت هويتها الأصلية ، ينتهى العرض بالبطل، وقد تحول هو نفسه، فى هويته الجديدة الزائفة، إلى مجرد صورة . فالممثل يتراجع إلى خلفية المسرح

فى المشهد الأخير، ويلتصق بالشاشة فى جمود، وتحيط به من الجانبين صور متعددة له، بالحجم الطبيعى، وهو يتخذ نفس الوضع، ويرتدى نفس الملابس .

لقد قدم لنا عرض رمزى أبو المجد درساً فى البلاغة المسرحية، رغم اعتماده على ممثلين فقط ، وغناء على العود لجميل السائح ، وديكور لا يتعدى ملاءة بيضاء، ومنضدة وكرسيين، وأجهزة تقنية لا تزيد عن بروجكتور لعرض الشرائح ، وبروجكتور أو اثنين للإضاءة. إنه عرض يسهل حمله من مكان إلى آخر ، وقد صمم- كمعظم عروض الفرقة- للتجول فى الأراضى المحتلة، وسط كل المغتربين عن أوطانهم .

لقد ذكرنى موقف رمزى أبو المجد، البطل الذى ولد فى يافا، ثم نفى منها، ثم عاد إليها غريباً مطارداً، وعاملاً أجيراً، ليفقد هويته فى النهاية، ويغترب عن أسرته فى غزة - ذكرنى رمزى أبو المجد ببيتين لمحمد الماغوط، يلخصان وضعه ، ووضع كل الفلسطينيين المعلقين الآن على الحدود بين مصر وليبيا :

بعيد عن طفولتى . . . بعيد عن كهولتى

بعيد عن وطنى . . . بعيد عن منفاى

وكان العرض العربى الثالث، الجدير بالتوقف أمامه فى هذا المهرجان، هو عرض الخادمات من الأردن، وكنت قد شاهدته فى مهرجان جرش هذا العام.

تبنت فكرة إنتاج هذا النص، وساهمت فى نفقات إنتاجه ، بل وتحملت الجزء الأكبر منها، عاشقة المسرح، الفنانة مجد القصصى . ومجد القصصى نموذج نادر للفنانة التى كرست نفسها للمسرح ليس عن طمع فى مال أو شهرة ، وإنما حباً وعشقاً وتفانياً - فهى تحيا من أجل المسرح، وتنفق المال الذى تحصل عليه من وظيفتها على المسرح ، فهى ليست فنانة محترفة، وإنما كانت وستظل هاوية بأنبل معانى الهواية .

وفى إنتاجها المسرحي، تختار مجد القصصى النصوص التى تشبع نهمها للتمثيل، وتقدم أدواراً تتحداها كممثلة . لذا، اختارت الخادمات، واختزلت مع فريقها النص إلى دورين فقط، وحذفت دور السيدة ، مكتفية بحضورها المهيمن على الخادمتين ، واختارت لدور سولانج، ممثلة متميزة قوية، هى السورية المقيمة فى الأردن، نجوى قندقجى، وهى فنانة درست التمثيل فى موسكو . لهذا، جاء العرض أشبه بمباراة عنيفة ممتعة فى التمثيل، وحققت بطلتاه درجة من التناغم والتآلف (رغم المنافسة) تحسدان عليه .

وقد توخى العرض البساطة فى السينوغرافيا والملابس، فكان العنصر الرئيسى والمهمين فى الديكور، سرير دائرى كبير ، وكانت ملابس السيدة التى ترتديها كلير وهى تؤدى دورها، عبارة عن وشاح أبيض طويل، وآخر أحمر ، تلفه الممثلة حول جسدها فيصبح ثوباً ، وقد كانت هذه البساطة فى صالح التمثيل وخدمته .

تحدثنا عن العروض العربية المتميزة فى قرطاج هذا العام ، فهل من شئ مفيد تقوله لنا هذه العروض، فى سعينا الدائب لاصلاح أحوال المسرح المصرى ؟ اعتقد هذا .

تقول لنا هذه العروض، إن الممثل المدرب، الذى لا يكف عن تطوير تقنياته، واكتساب مهارات جديدة، قد أصبح ضرورة حيوية فى نهضة المسرح العربى، ومطلباً أساسياً فى أى عرض ناجح .

وتقول لنا، إن أبرز العروض قد جاءت من فرق أهلية دائمة ، تعمل بروح الفريق، بعيداً عن البيروقراطيات الحكومية، وفى استقلال عنها، وإن حصلت على معونات مالية ودعم أدبى منها .

وتقول لنا، إن الانفتاح على الآخر، والاستفادة من خبراته ومنجزاته دون تبعية، يفيد المسرح ولا يضره، ولا يمسخ هويته .

وتقول لنا أخيراً، إن المسرح لا يمكن أن ينهض دون صدق مع النفس، ودون جدية فنية وفكرية.

من لبنان ١٩٩٧ : نضال الأشقر

وطقوس المرايا الكاشفة

ذات صبـاح ، منذ سنوات بعيدة ، طرق طارق باب غرفـة الأساتذة بقسم اللغـة الإنجليزية بجامعـة القاهرة . كان صبـاحاً خريفيـاً غائمًا ، وكانت قوائم الجامعة أيامها تهتز إهتزازاً زلزالياً تحت ضربات الجماعات المتطرفـة . . استشـرى الحجاب بين بـناتنا، واستشـرس المتزمـتون فى الهجوم على النشاط الفنى، حتى بلغ الأمر احتلال مسارح إحدى الكليات بالجنازير، واقـتحـام مكتب العمـيد لإرهابه، وإجـباره على منـع عرض مسـرحى . . كنا . . أساتذة الأدب والدرامـا - نقاوم ما اسـتطعنا ، وفى محاضرات الدراما الشكسبـيرية، التى كنت أدرسها آنذاك، كنت أسعى ما استطعت لنشر عـدوى عشق المسرح بين التلامذة . وكـان هذا جهادنا، وكان لهم جهادهم .

كان الطارق طالباً ذكياً نجيباً ، وقـارئاً نهماً، على فقره ورقة حاله . كان من تلك القلة النادرة من الطلاب، الذين يحثون الأستاذ على الإبداع، ويتحدونه ليـبرز أفضل ما فـيه - كان يصغى ويتأمل، ويـعانق الدهشة، فكأنه يتمثل ويجسد فى خياله كل ما تقول .

دعوتـه للجلوس، فجلس وأطرق . ثم رفع عـينيه إلى وقـال : «يا أسـتاذة . تحـدثيننا طويلاً عن المـسرح .. تقـولين إن النصـوص التى نقرأها، ليست سوى أجنة، تنتظر الخروج إلى الـحياة عبر إبداع المؤدى وفـريق العـرض المسـرحى ، وتقـولين إن المـسـرح مغـامـرة، ورحلة اسـتكشاف باهرة، نتـعـرف من خلالهـا على تلك المناطق المـجهـولة والمهجورة فى الوعـى والذاكرة، فنراها تتجسد أمامنا وجـوداً حياً نابضاً، تذوب فى وقدة جماله كل الأقنعة، فتتجلى الحقيقة - ليس فى وجه واحد - ولكن فى كل أوجهـها المتعددة ، فـإذا بنا ننتشى بالخبرة ، ومـغامرة السؤال ، وجـرأة عبـور السائد والآمن المألوف ، ونـصل إلى ضرب من المعرفة المتكاملة، التى يتحد فيها العقل والجسد والروح - معرفة تتجسد فيها كل المجردات وتشف فيهـا كل المجسدات . تقولين إن المسرح هو مكان وزمان نغتنمه من واقعنا اليـومى الكئيب لنخلق ساحة فعل إبداعى، نقوم فـيه بتفكـيك الواقع، وإعادة تركيـبه ، وقد ننفـى فيه الواقع تمـاماً لنجسد الحلم ولو للحظات ، وتستشهدين بالروسى إفرينوف، فتقولين إن المسرح ليس مـدرسة أو منبر خطابة ، أو وعظ أو إرشاد، ولـيس كنيسة أو مسجداً أو معـبداً يبث عقيدة لا تقبل التساؤل ، بل هو مـساحة الحيرة والسؤال والتساؤل، ومـراجعة النفس والثقافة وكل الفـرضيات التى تبطن حياتنا .. وتقولين إنه نموذج لنمط من الإبداع الجمعى، الذى يتناغم فيه جهد كل فرد - من عامل النجـارة فى ورشة الديكور، إلى عامل النظافة،

إلى حائكة الملابس، إلى المـمثل والمخرج والمؤلف والعـازف ومصمم الإضاءة - لإنجاز فعل هو فى صميمه ثورة، وخروج، وانعتاق من الواقع وإعلان حـرية... تقولين ... وتقـولين .... وتقوليـن .... ولقد وعيت ما قلت، وصدقتك، ومسنى هوس ...»

صمت لحظات ثم قال :

«بالأمس شاهدت عرضـاً مسرحياً ، فرقة من فـرق مسارح الدولة ، المؤلف معروف . والمخرج والممثلون مـشهود لهم بالكفاءة، فيما تقول الصحف . بينهم راقصـة مشهود لها هى الأخرى فى مجـالها بالكفاءة . وقد علمتنا أن الرقص بكل أنواعه، ومنهـا الرقص الشرقى، فن جميل . جلست فى ظلام الـقـاعة سـاعـات أنتـظر الرحلة .. تلك المـغـامـرة الاستكشـافيـة التى حدثتنا عنهـا .. ولم أجد سوى ركـام من السمـاجة والسخافة تساقط فوق رأسى ...»

أضفت : «فـاختنقت الأنفاس، وشـاعت الكآبة فى الروح، وتيبس الجسد، وأحسست بطعم التراب والعدم فى فمك ؟»

أكـمل : «راعـتنى سـوقـيـة الإيمـاءة والإشـارة ، وغـلاظة الحس والحركة، وتلك السطحية المقيتة، التى أحالت الوجود سطحاً معتماً بارداً لا يشف عن شئ، وذلك الامتهان لا لعقل المتفرج وحواسه فقط، وإنما لوجود الممثل وجسده . وكأنى بثـمن التذكرة اشتريت حق حضور سوق

للنخاسة. لم أجد أثراً لاتقاد الروح وتألق الجسد، لرشاقة الإيماءة وبلاغة الحركة ، ولم أجد أثراً لذلك التناغم والتراسل بين عناصر العرض الذى حدثتنا عنه طويلاً. . أعتذر وأقول . . لقد ضللتنا يا أستاذة.

قلت : «يا بنى .. ليس هذا هو المسرح الذى أقصده» .

قال ، ورنة سخرية تشوب نبرته : «وأين نجد هذا المسرح الذى تقصدين ؟ فى الفرق الأجنبية الزائرة ؟ يبدو أن المسرح لا يصلح لنا أو نحن لا نصلح له ، وأعتقد أن «الإخوة» على حق» .

ومضى .

كنت قد لاحظت منذ أسابيع أنه يتأرجح على حافة هاوية التزمت والجمود، وإن روحه قد تلبدت بالغيوم، فأخذ يطيل لحيته ، وبدا لى فى ذلك الصباح الخريفى البعيد، أننا حين تراخينا وترهلنا فى أدائنا الفنى والحياتى قد أعطينا المتطرفين والمتزمتين أمضى سلاح وأقوى حجة لقهر الإبداع فى حياتنا ، فكأنهم يقولون : «إذا كان المسرح بالشكل ده فبلاش مسرح خالص» .

تذكرت هذا الطالب، وأنا أجلس فى قاعة المسرح القومى، مبهورة الأنفاس، أشاهد العرض اللبنانى، لمسرحية سعد الله ونوس **طقوس الإشارات والتحولات**، وتمنيت أن يكون إلى جوارى لأقول له : أنظر يابنى . هذا هو المسرح الذى أعنيه . . . هذا هو المسرح كما ينبغى أن

يكون ... جرأة فى الفكر، وجمال فى التشكيل ، وحيوية دافقة ، وإخلاص عارم فى الأداء ، وعناية فائقة بكل التفاصيل حتى أدقها .

لم يكن غريباً أن يأتى هذا العرض، الذى أخرجته نضال الأشقر لفرقتها - فرقة مسرح المدينة، على هذه الدرجة من الروعة والإبداع ، فنضال فنانة مسرح من الطراز الأول ، جمعت بين الموهبة الفنية والثقافة العريضة، وأنفقت من عمرها ما يقرب من الأربعين عاماً تمثل وتخرج وتناضل، لتحفظ للمسرح العربى كرامته وحيويته، ووجهه الجميل، ولتدفع عنه أخطار التبذل والسوقية والتفاهة .

إن فرقة نضال الأشقر فرقة خاصة، تعتمد على التمويل الذاتى، أى فرقة «قطاع خاص» . لكن شتان ما بين هذه الفرقة، وبين الفرق الخاصة عندنا . إن أى مقارنة بين العرض الذى قدمته هذه الفرقة على خشبة المسرح القومى، وبين ما يقدم على خشبات مسارح القطاع الخاص - بل والعام أيضاً - فى بلادنا، كفيلة بأن تشعرنا لا بالغيرة فقط، بل بالخجل أيضاً . ويبدو أنهم فى لبنان يحترمون عقل المتفرج وإنسانيته أكثر مما نحترمها فى بلادنا .

ولأن نضال الأشقر فنانة تحترم فنها وتعشقه ، ولأنها تحترم عقل متفرجها، وتثق فى ذوقه، وقدرته على الاستمتاع بالجمال الحقيقى، والفن الرفيع، لم تلجأ إلى نص «خفيف» أو «بسيط»، بل اختارت نصاً جريئا مركباً ، يطرح أسئلة فكرية عميقة حول طبيعة الثقافة العربية ،

والعلاقات الاجتماعية، والشخصية التى تفرزها ، ويهاجم السلفية ، كما يعرى التناقض العميق فى العقل العربى بين القول والفعل ، بين العقيدة والممارسة ، ويفضح نظرة الرجل الشرقى إلى الجسد والمرأة والجنس والحب والزواج . ويفعل النص هذا كله من خلال موقف درامى محورى مثير، وهو قرار إحدى حرائر دمشق، والزوجة السابقة لنقيب أشرافها، التحول إلى غانية، واحتراف البغاء، لتتحدى التقاليد البالية التى تكبل روح المرأة وجسدها فى المجتمع الشرقى التقليدى .

ولأن نضال الأشقر تؤمن بأن الممثل هو العمود الفقرى للعرض المسرحى، وإنه فى وجود الممثل الجيد تتضاءل أهمية كل العناصر المساعدة، فقد ركزت فى إخراجها على الممثل بالدرجة الأولى ، فاختارت باقة رائعة من الممثلين الماهرين ، المدربين تدريباً عاليًا ، والمتمرسين فى فنون الأداء - بما فيها العزف والرقص والغناء ، واختارت لهم أسلوباً فى الأداء الصوتى والحركى، ينتقل برشاقة بين الواقعية والتعبيرية، ويذكرنا فى مواقع كثيرة بأسلوب الأداء فى مسرح الشرق الأقصى ، وساعدها على هذا بالطبع مرونة أجساد ممثليها، ورشاقتهم، وجمال تكوينهم - وخاصة جوليا نصار وكارول سماحة، وحسن فرحات، وحسان مراد، وخالد العبد الله - إلى جانب قدراتهم الصوتية . ولأن نضال الأشقر تعرف تماماً أهمية الأزياء فى المسرح بالنسبة للممثل ، وقيمتها الجمالية والتعبيرية والإيحائية، فقد لجأت إلى

فنانة تشكيلية مصرية مبدعة - هى عزه فهمى - وعهدت إليها بتصميم كل ملابس العرض وإكسسوارته ، فتوفرت عزه شهوراً طويلة على دراسة أزياء تلك الفترة من القرن التاسع عشر فى دمشق، واستلهمتها فى إبداع تصميمات تتسم بالجمال ، وتناغم الألوان والقدرة على الإيحاء .

واستعانت نضال الأشقر فى تحقيق عرضها، السهل الممتنع، بموهبة مصممة الديكور ندى زينية، ومصممة الإضاءة منى كنيعو، فجاء الديكور شديد البساطة، وشديد البلاغة أيضاً . لم يكن على المسرح سوى ثلاث سواتر أرابيسك، تتصدر المسرح فى البداية، كفاصل بين خشبة المسرح والجمهور، ثم تتراجع إلى الخلف مع بداية العرض، لتظل خلفية موحية، تشير إلى زمن العرض، وتشير أيضاً إلى موضوعه وإطاره، وهو الثقافة العربية ، وتجسد فكرة محورية فى العرض، وهى انفصال المظهر عن المخبر، أو اختباء الباطن خلف سطح مزركش . ولعبت إضاءة منى كنيعو البسيطة دوراً هاماً فى تحقيق تدفق إيقاع العرض، سواء من حيث تتابع المشاهد، أو الانتقال من مكان إلى آخر، أو وقت إلى آخر ، كما ساهمت فى إبراز الحالات النفسية المتباينة فى العرض وتكثيف معانيه .

لقد تصدت نضال الأشقر ببسالة لنص درامى مركب وصعب، وراهنت على موهبة ممثليها، وقدرتهم على إمتاع الجمهور وإبهاره بموهبتهم وتفانيهم، كما راهنت على ذكاء الجمهور وذوقه ، فلم تلجأ

إلى حيل الإبهــار الرخيـصة، والديكورات الفـخمة، ولم تشـقل عرضـها بالاستعراضــات الراقصة، التى أصبحت أمراً مفــروضاً علينا فى عروضنا المصرية ، ولم تلجأ إلى الإفـيهات الكوميدية المفتـعلة لتخفف من جدية النص . ولأنها فنانة أصيلة تحترم فنها وفنانيـها وجمهورها، فقد أبدعت عرضاً مشبعاً ، ساحراً ، ومبهــراً، أعاد للمسرح العربى حيويته الفكرية، وتألقه الإبداعى، ووجـهه الجميل . ولكن بقـدر المتعة، كانـت الحسرة على ما آل إليه حال الممثل المصرى .

الشارقة ١٩٩٨

ضوء يسطع فوق الخليج

بدت الشارقة من نافذة الفندق، فى غبش الفجر، كسرب من الحمائم البيضاء ، حط على شاطئ الخليج دون موعد ، وتوسد رماله البيضاء الناعمة ، وسط النخيل المتناثر، وجزر العشب الأخضر ، وبدت السماء فوقها شفافة ، تحتضن الأرض والبحر، وتمتد لتعانق زرقة الأمواج عند الأفق .

لم أكن قد تبينت ملامحها فى الليلة المضية ، فقد حطت بنا الطائرة فى مطار دبى فى جوف الليل ، وكان كل ما سجلته الذاكرة عن المشاهد التى توالت كومضات البرق، عبر زجاج نافذة السيارة المنطلقة بنا إلى مقر إقامتنا فى الشارقة، هو انطباع عام بالانفساح والهدوء والنظافة ، ومسحة من أناقة ووقورة، تمزج بين رشاقة الحداثة وعبق الأصالة ، وتتعفف عن البذخ والزخرف السطحى والبهرجة الرخيصة .

لكننى أحببتها ذاك الصبح ، حين صافحت عينى فى الضوء المغسول بالندى عبر شرفتى العالية . وضممتها إلى صدرى ، وإلى

قائمة المدن الصديقة الوادعة ، التى تخال حين تزورها أنها تحتضنك فى رفق ، وتربت عليك بحنان ، وتغسل عنك أحزان القلب وهموم الحياة . فالمدن مثل البشر : قد تأنس إليهـا وتألفها على الفور ، وتشعر أنكما رفاق درب منذ زمن بعيد ، وقد تنفر منها فى التو مهما تزينت وتأنقت .

وعلى مدى الأيام العشرة التى قضيتها فى الشارقة ، أشاركها فرحة عرس أيامه المسرحية، وأحتفل معها بأبنائها وبناتها من عشاق فن المسرح، وحملة رايته ، توطدت صداقتى بالمدينة ، وزاد من عمق الرابطة، تلك الساحات والحصون والبيوت العربية القديمة ، بمعمارها النادر البديع، والتى تم ترميمها بفضل عناية وحدب حاكم الشارقة المثقف المستنير ، الدكتور سلطان بن محمد القاسمى ، وتحولت بفضل رعايته وكرمه إلى متاحف للفن والتراث ، وبيوت للآداب والفنون ، ومراكز إشعاع ثقافى وحضارى باهرة . كما زاد من دفء المودة والمحبة بينى وبين الشارقة - مدينة الشروق والإشراق - دماثة أهلها، رقتهم وبساطتهم ، وحبهم العفوى للجمال فى شتى صوره ، وسماحتهم المتأصلة فى تاريخ بيئتهم ، وفى حضارتهم البحرية الزراعية ، الضاربة بجذورها فى الماضى إلى ما يقرب من سبعة الآف عام خلت - حضارة عانقت البحر وروضته ، واستخرجت كنوزه الدفينة ، وبنت بيوتها من صخوره وشعبه المرجانية ، وتواصلت عبر أمواجه مع حضارات الهند والصين والشرق القديم ، وتعلمت من خلال الاستكشافات البحرية

والرحلات التجارية، دروس التواصل والتحاور والتبادل الثقافي مع الآخر، كما وعت قيمة التعددية والاختلاف، التي ترسبت في اللاوعي الجمعي لشعبها، فأسبغت عليه رحابة الفكر، وسماحة النفس ، وحمته من شرور التعصب العرقي والديني والثقافي ، فأصبحت الشارقة موطناً آمناً كريماً للبشر من كل دين ولون وعرق وجنسية .

حملتُ رمال الشاطئ البيضاء ، وخشخشة النخيل ، وخضرة العشب المتماوج في نسائم الصبح، وزرقة السماء والبحر في قلبي، وأنا اتجه إلى دائرة الثقافة والإعلام لأحضر أول اجتماع للجنة التحكيم .

الدائرة تقع في ميدان الثقافة - ميدان فسيح ، تتوسطه جزيرة خضراء يانعة ، تحيط بها في دائرة أبنية ساحرة ، من الطراز المعماري الإسلامي الرصين . كان الميدان في تنسيق معماره أشبه بصلاة خاشعة فرحة - دائرة مفتوحة، تنسكب السماء وتنساب في حناياها، بأنوارها المتحولة مع ارتحال السحاب وسكونه وانقشاعه، وتشرئب وسطها الأزهار، وذؤابات النخيل، وأعواد النجيل، تسبح بجمال الخالق ، ويشاركها تسابيحها ذاك السياج من المباني الإسلامية، التي لا تحجب السماء ، بل تبدو في رقتها ووداعتها، وكأنها نبتت من تلافيف السحب، وأوشكت أن تبحر على أمواجها، وتذوب في طياتها .

حين دلفت العربة إلى ساحة دائرة الإعلام والثقافة، وردت على الذهن عبارة قديمة ، لا أدري من قالها أو أين قرأتها ، لكنني حملتها

معى منذ الطفولة، عبارة تقول : إن الإنسان الحق عليه، أن يترك الأرض حين يرحل عنها فى حال أفضل من تلك التى وجدها عليها، حين جاء إليها . أليست هذه هى الرسالة والأمانة التى حملها الله للإنسان، والطائر الذى ربطه الخالق إلى عنق كل منا ؟ هكذا تكون العبادة : فى رعاية خلق الخالق ، وطاقات الإبداع التى وهبها للناس والدنيا ، وفى الحفاظ على البيئة والطبيعة والصحة والجمال ، وهكذا يفهم العبادة حاكم الشارقة ، رجل العلم والثقافة الدكتور سلطان .

فى مكتب الدكتور يوسف عيدابى ، هذا الدينامو الثقافى والمسرحى الذى لا يهدأ ولا يكل ، تذكرت أهل السودان العزيز جميعاً ، بشماله وجنوبه ، وكل الأصدقاء السودانيين فى فترة الدراسة فى لندن، فى الستينيات، ووددت لو كان بمقدورى أن أحتضن هذا البلد المنكوب كله، بمسلميه ومسيحييه ، وأن أضمد جراحه فى صدرى ، وأن أعيد إليه صفاء الابتسامة. تذكرت صديقتى الحبيبة، نجاة نجار - مثقفة مسلمة من الشمال، من أصول عربية، وصديقتى الأخرى، باسكال، مثقفة مسيحية من الجنوب ، من أصول إيطالية ، وعادت بى الذكرى إلى أمسيات جميلة قضيناها فى اللهو والمرح ، ومناقشة كل قضايا العالم، من قضية الرضاعة الصناعية والحضانات، إلى قضايا المسرح والفن، والقومية العربية، وحقوق المرأة .

رأيت السودان العزيز فى وجه يوسف ، وأسرتنى رقته وروح الدعابة التى تشبع فى حديثه ، ولطف سلوكه، وحماسه الفطرى العفوى،

الذى يشى ببراءة إنسانية، لم يبددها تراكم التجارب والخبرات وأحزان الوطن . أحسست أننى أقابل صديقاً قديماً . وزاد من سعادتى أن وجدت الدكتور محمد مبارك بلال، المسرحى الكويتى البارز، عضواً فى لجنة التحكيم . وأنا أكن للدكتور بلال وداً عميقاً، إلى جانب تقديرى الكبير له كأحد أبرز مثقفى المسرح العربى . ومن دولة قطر الشقيقة، جاء المؤلف والمخرج، الفنان حمد الرميحى، الذى يعرفه ويقدره جمهور القاهرة المسرحى جيداً من خلال مشاركاته فى المهرجان التجريبى ، وهو إنسان شديد العذوبة حاضر البديهة ، وفنان مرهف الحس، واسع الثقافة. وكان مقرر اللجنة، الأستاذ محمد عبد الله من الإمارات، وهو من تلك الفئة النادرة من الناس الذين لا تستطيع أن تعين لهم سناً ، فهم فى رقة وبراءة وسماحة أبناء الخامسة، من الناحية النفسية ، وفى خبرة ونضج وحنكة أهل الثمانين، فى مجال العمل الثقافى .

أحسست أننى بين أهل وأصدقاء ، وكان العضو الوحيد الغائب عن جلستنا الأولى هذه، هو الأستاذ الفنان أحمد الجسمى، الذى أعتذر عن حضور الاجتماع لانشغاله بتدريبات مسرحية الافتتاح، **عودة هولاكو**، التى كتبها حاكم الشارقة، فى لفتة كريمة، غير مسبوقة فى العالم العربى، لتشجيع فن المسرح .

فى بداية الاجتماع، قرر الإخوة أعضاء لجنة التحكيم انتخابى رئيسة للجنة ، وكان هذا القرار - فى رأيى الذى أعلنته فى كلمتى فى حفل

الختـام - تكريماً لا يقـتصر على شـخصى المتـواضع فقط ، بل يمـتد ليشمل المرأة العـربية فى كل مكان ، والمثقفات العـربيات العاملات فى شتى المجالات . وكان هذا القرار أيضـاً، يحمل فى طياته رسالة واضحة إلى المرأة الخليجـية، تشجعها وتحـفزها على المزيد من الإبداع والعطاء فى مجال فن المسرح . واتفق أعضاء اللجنة على معايير التقييم ، وكانت الجرأة الفـكرية، مع الابتكار الفنى، ونضج التناول، والعمـق الإنسانى، هى معاييرنا .

وفى المســاء، كان حـفل الافتتــاح، الذى شرفـه بالحضـور حاكم الشارقـة، على رأس كوكبـة من كبار المـسئولـين وأبرز الشخصـيات فى الإمارة. كما حـضره - إلى جانب عدد هائل من الكتاب والمـسرحيين - أعضــاء لجنة التحكيم ، وضـيوف الشارقــة ، وكانوا : الدكـتور سمـير سرحان ، والدكتور فوزى فهمى ، والمخـرج انتصار عبد الفتاح ، ونهاد صليـحة من مـصر ، والمـخرج فـؤاد الشطى ، ود. حـسين المـسلم، والمخـرج قاسم مـحمـد من العراق، والدكتـور محـمد مـبارك بلال من الكويت ، والدكتور جلال جميل (أسـتاذ الإضاءة والتمثيل) من العراق ، والمخـرج والمؤلف حـمد الرمـيحى من قطر ، والكاتب والناقـد يوسف الحمـدان ، والمخـرج والممـثل عبـد الله ملك من البحـرين ، والفنان الشامل الـرائع زيناتى قدسيـة، وهو فلسطينى يحـمل الجنسيـة الأردنية،

ويعيش الآن فى سوريا، حيث أسس مسرح الأحوال، إلى جانب عضويته فى المسرح القومى السورى .

بعد السلام الوطنى ، بدأ الحفل بتـلاوة مباركة من القرآن الكريم ، وكـانت هذه البداية الجليلة أبـلغ تكريم وتقدير لفن المـسرح ، وإشـارة بليغة إلى سـمو قيمتـه ، ورفعة مكانته ، وأهمـيته البالغة لحـياة الإنسان الروحية والفكرية والاجتماعية . وقد تـولى الأستاذ محمد عبد الله، مدير إدارة الثقافـة بدائرة الثقافة والإعلام بالشـارقة، ومقرر المهـرجان، تقديم فقرات الحفل ففعل هذا بسلاسة واقتدار . . . وبعد القرآن الكريم ، ألقى الشيخ عصـام بن صقر القاسـمى - رئيس دائرة الثقافة والإعـلام بحكومة الشارقة - كلمـة افتتح بها الدورة الثـامنة لأيام الشارقة المسرحـية ، وأكد فيهـا على أهمية فن المسرح، ودوره الإبداعى فى التـقدم والرقى ، وأشاد فيها بجهود حـاكمها المثقف، الذى استطاع خلال فترة قـياسية وجيزة ، وعـبر فكره المـستـنير المـتحـرر ، أن يضع إمـارته فى مصـاف الدول والمجتمعات المتحضـرة، مولياً الفكر والعلم، والثقافة والإبداع، النصيب الأوفر، والقسط الأكبر، من الاهتمام والعناية والرعاية .

وقد كان الشيخ عصام بن صقر القاسمى محقاً فى كل ما قاله بالنسبة لما يلقاه الفكر والعلم والإبداع والثقافة من رعاية عظيمة فى دولة الشارقة، ولعل أبلغ دليل على هذا، هو اختـيار عاصمـتها عاصـمة ثقافيـة للعالم العربى لعام ١٩٩٨ .

وتأكيداً لاستمرار دعم الشارقة وحاكمها لفن المسرح، أعلن الشيخ عصام، أن الدكتور سلطان بن محمد القاسمى، قد وجه دائرة الثقافة والإعلام بحكومة الشارقة ببناء أربع قاعات مسرحية بالإمارة، مجهزة بأحدث الوسائل التكنولوجية الحديثة ، اثنتان منها فى مدينة الشارقة، واثنتان فى المنطقة الشرقية التابعة للإمارة، فى كل من كلباء وخورفكان ، وجميعها تدخل فى مراحلها النهائية ، كما منح مسرح الشارقة الوطنى، وجمعية المسرحيين بالدولة، مقرين مجهزين بجميع الوسائل والاحتياجات المطلوبة ، ووجه دائرة الثقافة والإعلام أيضاً بتنظيم دورات أيام الشارقة المسرحية سنوياً بدلاً من كل سنتين ، وتخصيص دعم سنوى مالى ثابت للفرق المسرحية المشاركة فى الدورات ، إضافة إلى شراء جميع الأعمال المسرحية المشاركة، والتى يسجلها تليفزيون الإمارات العربية المتحدة من الشارقة ، مع ترك حرية الاختيار للفرق المسرحية ببيعها لأية جهة أخرى، وأعلن الشيخ عصام أن دائرة الثقافة والإعلام التى يرأسها، سوف تبدأ فور انتهاء المهرجان فى استقبال جميع الفرق المسرحية الراغبة فى المشاركة فى دورة العام القادم، لتوفير جميع متطلباتها واحتياجاتها .

وكان مسك الختام لهذه القرارات، هو الإعلان عن إنشاء معهد للتدريب المسرحى ، والتعاقد مع أكفأ القدرات العربية المسرحية المتخصصة، للتدريس فيه، والإشراف على خططه وبرامجه . هذا، وقد

أوشك بناء مقر هذا المعهد على الاكتمال، وينتظر افتتاحه قريباً، كما أعلن الشيخ عصام .

* * *

ولم يقتصر دعم حاكم الشارقة للمسرح والمسرحيين على هذه المشروعات الرائعة ، التى نأمل أن نرى مثيلاً لها فى كل البلاد العربية، بل امتد إلى تكريم المسرحيين بالانضمام إلى صفوفهم كاتباً مسرحياً ، حاملاً لمسئولية هذا الفن كأحد أبنائه . لقد كانت مسرحية الافتتاح، عودة هولاكو، من تأليفه، وأخرجها بتفهم واقتدار، المخرج العراقى الكبير قاسم محمد ، فوفر لها كافة الإمكانيات الجمالية ، واختار فى عرضها أسلوباً امتزجت فيه ملامح من الكلاسيكية الرصينة، بملامح من الملحمية التعليمية البرختية .

عن هذه المسرحية، يقول مؤلفها، الذى درس التاريخ دراسة أكاديمية متعمقة، وحصل على درجة الدكتوراه فيه، من جامعة إكستر ببريطانيا :

«من قراءتى لتاريخ الأمة العربية وجدت أن ما جرى للدولة العباسية قبل سقوطها مشابهاً لما يجرى الآن على الساحة العربية وكأنما التاريخ يعيد نفسه ، فكتبت هذه المسرحية من منظور تاريخى لواقع مؤلم . إن أسماء الشخصيات والأماكن والأحداث فى هذه المسرحية كلها حقيقية . إن كل عبارة فى هذا النص تدل دلالة واضحة على ما يجرى للأمة العربية» .

ومن أفضل النقد الذى كتب حول هذه المسرحية، ماجاء فى مقال للدكتور سمير سرحان، قال فيه :

«إن الأديب هنا يقدم لنا الأحداث فى وضوح باهر ، وتركيز متقشف. فلا تكاد تجد كلمة واحدة لا تدق ناقوس الخطر المحيق بعنف مروع ، حوار سريع لاهث لا يترك لك الفرصة لأن تنسى ولو للحظة واحدة الهول المنتظر ، ومن خلاله تتكشف أبعاد المأساة الموجعة ، وندرك أنه لا ثمة بـ ىق من أمل . وخلف هذا الحوار اللاهث اللاذع كضربات السوط ، تترد: أصداء صرخات الثكالى والمذبوحين ، ونسمع صلصلة السيوف وأصوات الانفجارات . . . لا عجب إذن أن تأتى هذه المسرحية التراجيدية الطابع دون أبطال . فالبطل الحقيقى الوحيد فيها يقتل غدراً، مما يترك فى الفم مذاقاً مراً عدمياً . أما بقية الشخصيات، فكلهم أنصاف رجال أو دمى ، يموتون قعوداً، أو يتهاوون من مقاعدهم كالتماثيل، أو يذبحون ويسلخون كالخراف .

ويبخل الكاتب علينا بالعزاء ، فالنهاية قاتمة قتامة واقعنا العربى الكئيب ، وليست هناك حلول رومانسية أو طوباوية .

فإذا أردنا أن نحيا - وهذه رسالة كاتبنا المنبثة فى ثنايا نصه - فعلينا أن نجاهد حتى لا نتحول إلى دمى مثل ابن العلقمى ، أو خراف مثل المستعصم، أو شهداء مجانيين مثل الدويدار ، أو وحوشاً فى صورة آدمية، مثل هولاكو وأتباعه» .

وفى تحليل ناقد آخر للمسرحية، يقول د. يوسف العيدابى : «عودة هولاكو شرح للحاضر عبر التاريخ وشرح للتاريخ، عبر الحاضر : لا (حدث) بالمعنى التراجيدى أو الفنى . . لا محاكاة ولا تقمص ، بل مجرد تشخيص / نقل للوقائع . . . لا ضرورة للإيهام بالحقيقة . فالمعروض على المتفرج هو حقيقة . وما يقوم به الممثل المشخص هو حقيقى أيضاً . أما المشاعر والانفعالات، فهى جزء من خبرة المتفرج ، متوافرة وموجودة ، وسرعان ما تبرز ضمن استثارة الهدف من المشهد والمغزى المراد أن يصل إلى النظارة . هذا لا ينفى عنصر التسلية ومتعة الفرجة ، بل وحتى التعليمية المتوافرة فى فكرة العرض . بل إننا نجد فى بعض جمل وحوارات المسرحية ما ينبئ عن حس ساخر وفكه وضاحك مقصود وموظف . إننا لنذكر ها هنا مسرح بريخت وفكرة الابتعاد والدعاية والاغتراب ، بل ونذكر بريخت ومسألة نقل العاطفة بدون أن يكون الممثل عاطفياً . وهذا ما تلحظه فى عودة هولاكو : موضوعية فى عرض للوقائع ، بل إنها لسجل يجد فيه المشاهد ذاته الشاهد والضحية التى عليها أن تنهض من دنس الواقع إلى طهر الفعل النبيل» .

ثم يمضى يوسف العيدابى ليبين بعداً آخر من أبعاد أهمية المسرحية فيقول :

«الآن فى الزمن الردئ ، يأتى حاكم مثقف ورجل سياسة إلى المسرح ليقول عبره كلمته ، كأنه يؤكد لبلده ولأهله قبل غيرهم، أن

الفنون - والمسرح أقدمها - هى الكفيلة بتطهير النفوس وتغييرها بحفزها على البصيرة والتبصير .. وبالتالى التحول إلى الوعى فالفعل والحركة والتبدل والتغيير» .

* * *

كانت مسرحية عودة هولاكو خير افتتاح للمهرجان ، وفى اليوم التالى بدأت عروض الدورة الثامنة لأيام الشارقة المسرحية، وعددها ١٣ عرضاً داخل المسابقة ، تمثل ١٢ فرقة من اتحاد الإمارات (فالمسابقة تقتصر على العروض المحلية فقط) ، إلى جانب عرضين مستضافين، هما، عرض الطيراوى ، من مسرح أحوال السورى، لزيناتى قدسية ، وعرض ترنيمة ٢ ، من مسرح الطليعة المصرى، لانتصار عبد الفتاح ، وهو العرض الذى قدم فى حفل ختام المهرجان .

وفى اليوم التالى أيضاً - الثلاثاء ٢١/٤ - بدأت الفعاليات الفكرية لأيام الشارقة المسرحية، التى عقدت فى قاعة المؤتمرات بمتحف الشارقة للفنون (وهو تحفة معمارية خلابة بحق)، واشتملت هذه الفعاليات الفكرية على :

١ - لقاء تداولى، رأسه الدكتور فوزى فهمى، وكان موضوعه : نحو منظور عربى عصرى ومتجدد للمسرح ، وشارك فيه كل من انتصار عبد الفتاح (من مصر)، وعلى أبو الريش (من الإمارات)، بأوراق ناقشت التأسيس الجمالى للمسرح المتجدد فى مجال الإخراج والدراما.

٢ - حلقة بحثية حول الطليعة المسرحية العربية، رأسها الدكتور سمير سرحان ، وعقدت صباح الأربعاء ٤/٢٢ ، وشارك فيها بالأبحاث والمناقشة د. محمد مبارك بلال من الكويت، ويوسف الحمدان من البحرين ، ونهاد صليحة من مصر .

٣ - شهادات المبدعين فى مجال المسرح العربى الطليعى ، وقد رأس هذا المنتدى المسرحى المخرج فؤاد الشطى (من الكويت)، وشارك فيه بشهاداتهم : د. حسين المسلم (الكويت) ، حمد الرميحى (قطر) ، ناجى الحاى (الإمارات) ، سميرة أحمد (الإمارات) ، قاسم محمد (العراق) ، زيناتى قدسية (فلسطين) ، جمال مطر وجمال سالم (الإمارات) .

٤ - عروض فيديو ومناقشات حول تجارب المخرجين الطليعيين العرب . وقد رأس هذا النشاط يوسف الحمدان (من البحرين)، وشارك فيه المخرج انتصار عبد الفتاح، الذى عرض تجاربه الفنية فى مصر ، وتعرض كل من عبد الله المناعى، وحبيب غلوم، وحسن رجب، لتجربة الإخراج المحلية فى الإمارات .

٥ - ندوات نقدية تطبيقية على العروض كل مساء فى المركز الثقافى للشارقة .

وكانت كل هذه الأنشطة عاملاً هاماً فى إثراء البعد الفكرى والنقدى للمهرجان ، وقد وعدت دائرة الإعلام والثقافة بنشر الأوراق والمناقشات فى كتاب تذكارى فور انتهاء المهرجان .

* * *

عروض المسابقة :

كان أول عرض نشاهده من عروض المسابقة هو مسرحية من نوع المونودراما وهى مسرحية هَمّ التى كتبت نصها الفنانة صابرين الرميثى ومثلتها أيضاً ، وأخرجها المخرج المبدع عبد الله المناعى الذى صمم أيضاً سينوغرافيتها المبتكرة ، ورغم أنه المسرحية قدمت على مسرح قاعة أفريقيا، وهى قاعة مؤتمرات أساساً، ولذا تعانى من بعض العيوب الفنية وخاصة فى مجال الصوت ، ورغم أن العديد من المسرحيين وأنا ضمنهم لا نحبذ التوجه إلى مسرحيات الممثل الواحد أو الممثلة الواحدة ، فقد جاءت مسرحية هَمّ عرضاً مبهجاً ، ومثيراً للدهشة والإعجاب والتفاؤل بمستقبل المسرح فى الخليج . كانت بحق أفضل بداية لعروض المسابقة ، وجسدت فى عناصرها المختلفة - من النص إلى الإخراج والأداء والسينوغرافيا والمؤثرات الصوتية - عدداً من الملامح الإيجابية البارزة التى تجلت فى أفضل عروض المهرجان، وتبدت كعلامات مميزة للمسار الطليعى التقدمى الذى ينتهجه المسرح الآن فى الإمارات .

ويمكننا أن نجمل هذه الملامح الإيجابية فيما يلى :

١ - الاهتمام بالمؤلف المحلى الذى يتفاعل مع تراثه وقضايا حاضره وظروف مجتمعه ، وينتج نصوصاً تعكس خصوصية البيئة المحلية دون أن تنغلق على نفسها أو تتجاهل الأبعاد الإنسانية المشتركة بين البشر، والاهتمام بالتأليف المسرحى المحلى ، وتشجيع كتاب وكاتبات المسرح ، هو جزء من طموح الشارقة لتكوين رصيد قومى من الإبداع المسرحى الذى يأخذ بأسباب الأصالة والمعاصرة ، ويعبر عن هموم الإنسان العربى - رجلاً كان أم امرأة - بصدق وجرأة تحفز مسيرة التقدم والتغيير والتصدى لتحديات العصر .

٢ - تطويع اللغة العامية الدارجة لمتطلبات التعبير الفنى الدرامى ، واكتشاف مواطن الجمال والشعر فيها ، وتحويلها إلى أداة فنية تعبيرية صادقة تلتصق التصاقاً حميمياً بالتكوين النفسى واللغوى والاجتماعى لأهل البلد ، على اختلاف طبقاتهم وثرواتهم ودرجات تعليمهم ، وتتجاوز فى نفس الوقت هذا التلاحم الحميمى بكل ما هو محلى لتحلق فى آفاق النفس البشرية عامة ، وتعبر عن أحلام الإنسان بالحرية والعدل والرخاء فى كل زمان ومكان .

٣ - استنفار طاقات الإبداع المسرحى لدى المرأة - ككاتبة أو مخرجة أو ممثلة - وتحفيزها على العطاء والتعبير الحر الجرئ عن تجربتها ، وإضافة خبرتها الإنسانية كنصف المجتمع إلى خبرة الرجل حتى

يصبح المسرح بحق منبراً يعبر عن كل أفراد المجمع ويشجع الحوار البناء بينهم ، كما يشجع المراجعة النقدية المستنيرة لمخزون التقاليد والعادات والأعـراف الموروثة فـى ضوء متطـلبات الحـاضر . ومن الجميل أن وجدنا فى هذا المهرجان مؤلفين رجال ينتصرون لحقوق المرأة بحماس يماثل حماس النساء بل ويفوقه أحياناً .

ولعل أبلغ دليل على التـشجيع الكبيـر الذى تلقاه المرأة فى مـسرح الشارقة ، بل والإمـارات كلها ، هو كثرة عـدد الممثلات المتـميزات فى عروض هذا المهرجان ، واللاتى جعلن من مهمة لجنة التحكيم فى اختيار أفضل مـمثلة مهـمة صعبـة وشاقة اسـتغرقت منا وقتـاً أطول بكثير مـما استغرقه اختيار الفائزين بالجوائز الأخرى .

لقد وجدنا أنفـسنا أمام باقة رائعة من المـواهب التمثيليـة النسائية ، وكان لكل ممـثلة أسلوبها وطابعها الممـيز ، لكنهن اشتركن جمـيعاً فى الإخلاص والحـماس والإجادة ، والتـمكن من أدوات التعـبير الجـسدية والصوتية ، وفى الجرأة والشجاعـة والانطلاق (فى مجتمع محافظ) . لذا لم يكن غريباً أن يفوز عرض صابرين الرمـيثى وعبد الله المناعى بجائزة أفضل عرض مناصـفة مع عرض بهلول والوجه الآخر ، وأن تشيـد لجنة التـحكيم فى تقريرها بنص صـابرين المؤثر الـجرئ، وأدائها الـتمثـيلى الباهر، وأن تشير صراحة إلى أن منح عرض هَمّ الجائزة الكبرى يتضمن تقديراً وتكريماً لهذه الفنانة ، ولموهبتهـا التمثيلية المتفردة ، التى لولاها

لمـا تحقق العـرض على هذه الصورة ، ولمـا فاز بجـائزة أفضـل عرض متكامل .

ولأن جائزة أفضل عرض متكامل هى الجائزة الكبرى التى تجُب كل الجوائز الأخرى ، فقد رأت لجنة التحكيم أن فوز عرض هَمّ بهذه الجائزة يتضمن تكريماً عظيماً لمؤلفـته وممثلته صابرين الرميثى ، ولذا أثرت ألا ترشح صـابرين فى السبـاق على جائزة أفـضل ممـثلة (معـتبـرة أن هذا تحـصيل حـاصل) ، وأن تفـسح المـجال أمـام المـمـثلات الأخـريات الموهوبات .

ولأن المواهب النساتيـة كانت غنية وكثيـرة ، منحت لجنة التحكيم جـائزة أفـضل ممـثلة (دور أول) مـشـاركة بين ثـلاثة فنانات هن (وفق الحروف الأبجـدية) : بدرية أحمـد، عن دورها فى مسرحـية الهوا غربى لمســرح دبى الأهلى ، وعائشـة عبـد الرحمن، عن دورها فى مـسرحـية زمزمية للمـسرح الـحديث بالشـارقـة ، وعليـاء البلوشى، عن دورها فى مسرحية رحلة العودة الطويلة لمســرح كلباء الشعبى ، كمـا منحت جائزة أفضل ممـثلة (دور ثان) للفنانة هدى الخطيب، إلى جانب شهـادة تقدير للفنانة مـريم سلطان عن دورها الرائد فى مـسرح الإمـارات، والفنانة دينا إسماعيل عن دورها فى مسرحية لا .

٤ - وكان الملمح الإيجابى الرابع الذى برز فى عـروض هذ المهرجان ، وتجلى فى أول عروض الـمسابقـة - مسرحـية هَمّ - هو الابتـكار

وتوظيف الخيال فى التعامل بجرأة وحرية ومرونة مع لغات خشبة المسرح ومفرداته ، والاستعاضة بهذا عن الديكورات النمطية الثابتة . ففى عرض هَمّ ، قامت الممثلة صابرين بترتيب قطع الديكور والأكسسوار البسيطة بنفسها فى بداية العرض ، وكونت منها تشكيلات معبرة ، وتعاملت معها على طول العرض كوسائل مساعدة لتجسيد حالة الإحباط والقهر وانكسار الحلم التى تعانى منها الشخصية .

وتبدت نفس البساطة والمرونة والابتكار فى التعامل مع الفضاء المسرحى ومفرداته بدرجات متفاوتة فى عرض فى المقهى الذى أعده صالح كرامة، عن مسرحية الساعة العصبية للكاتب السويدى بادلاجير كفست ، وقدمه مسرح الاتحاد بأبو ظبى (وفاز عنه الفنان علاء الدين أحمد بجائزة أفضل ممثل دون ثان)، وعرض الهوا غربى، الذى أعده ناجى الحاى عن مسرحية الطابعان على الآله لمورى شيزجال ، وقدمه مسرح دبى الأهلى ، وفازت عنه الفنانة بدرية أحمد بجائزة أفضل ممثلة دور أول (مشاركة) ، وعرض الشبكة لنص هيثم الخواجة ، وإخراج أحمد الأنصارى ، وإنتاج مسرح رأس الخيمة الوطنى الذى حقق جائزة أفضل ملابس .

أما بقية عروض المسابقة فقد سيطرت عليها روح الواقعية الصرفة فى التشكيل والأداء أحيانًا ، أو الأسلوب الواقعى المطعم بالشاعرية أو

التعبيرية أو صيغة التمسرح الصريح فى أحيان أخرى . وكانت أفضل العروض المتماسكة عرض عرسان عرايس تأليف وإخراج عمر غباشى ، وإنتاج مسرح دبى الأهلى ، فقد قدم كوميديا اجتماعية واقعية طرّيفة ، متماسكة البناء ، وجيدة التشكيل والأداء ، واستحق حسن رجب عن دوره فيها جائزة أحسن ممثل دور أول .

وفى مجال العروض الواقعية التعبيرية، التى تتخذ النفس البشرية فضاءً لها ، وتتميز بطاقة شاعرية إيحائية عالية ، كانت مسرحية زمزمية، من تأليف سالم الحتاوى ، وإخراج إبراهيم سالم ، لفرقة المسرح الحديث بالشارقة ، من أفضل هذه العروض ، ففاز مؤلفها بجائزة أفضل نص مسرحى وفازت بطلتها ، عائشة عبد الرحمن ، بجائزة أفضل ممثلة (مشاركة) عن دورها فيها ، كما فاز مصمم إضاءتها محمد جمال بجائزة أفضل إضاءة مسرحية . لقد تناول سالم الحتاوى فى هذه المسرحية مأساة المرأة المثقفة المطلقة التى تحيا فى مجتمع ينبذ المطلقات ، ولا يعترف بحقهن فى الحياة ، وينكر عليهن حقّ العمل وتحقيق الذات ، وطرح هذه القضية بتعاطف عميق ، وشاعرية رقيقة أضفت عليها مدلولات إنسانية واسعة تتخطى المشكلة الاجتماعية المباشرة .

وكان عرض عودة الرحلة الطويلة، عن نص الكاتب العراقى فلاح شاكر ، اقتباس وإخراج حسين محمود ، وإنتاج مسرح كلباء الشعبى، من نفس فصيلة العروض الواقعية النفسية ، ذات الملامح التعبيرية ،

والطاقة الشعرية العالية . وكانت البطلة فى هذا العرض أيضاً امرأة تعانى من التمـزق بين زوجين : زوج ذهب إلـى البحر (أو الحـرب فى النص الأصلى) وقيل لهـا إنه مات، وزوج تزوجته ليعـولها بعد اعتـقادها بوفاة زوجها الأول، وذلك لأن المجتـمع لم يتح لها من وسائل كسب العيش وأسلحته سوى الزواج والأنوثة، فاختارت الزواج كالحل الشريف الوحيد المتاح لها .

وقد اختار المـخرج حسين محمود (وهو عـراقى أيضاً مثل المؤلف) ديكوراً واقعـياً يمـثل البيوت الـتقليدية للصـيادين فى الخليج، لـكنه ملأ المسرح بشـباك الصيد المـعلقة والمتقـاطعة التى تعبر عن حـالة الحصار والتخبط والتعـثر التى تعانيها الشخصيات ، ووظـف الإضاءة والموسيقى التراثية ، وصـوت البحر توظيفاً مـوحياً ، فاستحق بهـذا العرض جائزة أفضل مخرج، واستحقت بطلة العـرض علياء البلوشى جائزة أفضل ممثلة (دور أول) مشاركة مع أخريات . ومن العروض اللافتة فى المسابقة، فاز عرض لا، من تأليف وإخراج عبد الله صالح، وإنتـاج فرقة دبا الفجيرة، بجائزة أفـضل مناظر مسرحيـة (للفنان وليد الزعابى) ، وأفـضل مؤثرات صوتية وموسيقية . ويعالج العـرض من خلال مجموعة من المهرجين ، يمثلون وجوهاً متعددة للبطل ، ويجسـدون جوانب من نفسه ، تيمة القهر والتمرد فى مجتمعاتنا العربية .

أما عرض الشبكة، الذى يتمـركز حول معـاناة فتاة عـربية فى ظل الأوضاع العـائلية والاجتمـاعية الجـائرة بالنسبة للمـرأة فى المجتمـعات

المتخلفة، ويعبر عن توقها إلى الانطلاق والانعتاق ، والحرية وتحقيق الذات ، فقد حصد جائزة أفضل تمثيل نسائى (دور ثان)، التى فازت بها الفنانة هدى الخطيب ، وكذلك جائزة أفضل ملابس مسرحية، التى ذهبت أيضاً إلى الفنانة هدى الخطيب التى صممت ملابس المسرحية .

وكان آخر عرض من عروض المسابقة هو **بهلول والوجه الآخر**، الذى ألفه جمال سالم (الفائز بإحدى جوائز مسابقة تيمور للإبداع المسرحى فى مصر)، وأخرجه حسن رجب ، وقدمته فرقة مسرح الشباب القومى بدبى . وبطل هذا العرض هو نموذج لكل فرافير العالم العربى ، إنسان صغير مطحون، لا يجد وسيلة شريفة لكسب الرزق، فيلجأ تحت ضغط زوجته المتسلطة الشرسة إلى الحيلة والخداع والاحتيال للحصول على ما يسد به الرمق . وتقوده حيله وألاعيبه إلى سلسلة من المغامرات فى أروقة المال والتجارة والسلطة ، وإلى مواجهات قاسية خطرة ، لكنه مثل حال كل الفرافير ينجو منها فى النهاية .

وقد تميز هذا العرض بتناغم الأداء الجماعى لممثليه، واجتهاده لتحقيق المعادلة الصعبة بين الفن الراقى الهادف ، وبين الفن الجماهيرى الشعبى الذى يحقق متعة الفكاهة والفرجة . ورغم العيوب الكثيرة التى شابت هذا العرض ، وأهمها إصرار المخرج عن استخدام الديكور الواقعى رغم كثرة المشاهد وتواليها السريع ، مما شكل عبئاً على العرض،

وعرقل تدفق إيقاعه ، إلى جانب عدم الاهتمام الكافى بجماليات الملابس وتدريب أصوات الممثلين ، كان العرض فى مجموعه طموحاً ومبادراً وجريئاً واستحق بذلك جائزة أفضل عرض متكامل مع عرض هَمّ .

ورغم جدية معظم العروض فنياً وفكرياً، اشتمل المهرجان على بعض العروض الترفيهية الخالصة التى يسميها البعض بالعروض التجارية، وكان أبرزها عرض المنحوس منحوس ، وعرض فراش الوزير.

وخارج عروض المسابقة، كان عرض الطيرواى، للفنان الفلسطينى الرائع زيناتى قدسية، إحياءً بديعاً مبهراً لصيغة مسرح الحكواتى ، أدهشنا فيه الفنان بصدقه ، وتمكنه من فن الحكى والرواية ، وطاقاته الصوتية الهائلة ، ورشاقة وبلاغة تعبيره الحركى والإيمائى ، وإعداده الدرامى المميز للنص الذى ولفه من قصة قصيرة لغسان كنفانى بعنوان ورقة من الطيرة ، ومقطع من قصته القصيرة أيضاً المدفع ، مع إشارات كنفانية أخرى تساهم فى تعزيز موقف وذاكرة الشخصية فى سياق العرض العام، كما يقول قدسية.

والطيرواى هو العرض السابع فى تجربة قدسية فى فن المونودراما ، وهى التجربة التى بدأها عام ١٩٨٥ بعرض حال الدنيا وأثمرت بعد ذلك مونودرامات القيامة ، الزبّال ، مجنون يحكى وعاقل يسمع ، أكلة لحوم البشر ، وشئ من غسان .

وتسيطر المأساة الفلسطينية على كل هذه التجارب، وتمثل لحمتها وسداها ، وروحها المحركة وقلبها النابض . وفى كل هذه التجارب، يسعى قدسية إلى خلق شكل مسرحى بسيط متنقل، يستغنى عن مكونات وعناصر العرض المسرحى التقليدى المعروفة ، ويمكنه التحرك فى أى مساحة . ويطلق قدسية على هذا الشكل المسرحى المتحرك اسم «العرض الميدانى» الذى لا يخضع لجغرافيا محددة ، بل يخضع هذه الجغرافيا لمعطياته هو ، ويعتمد بالدرجة الأولى على تواجد الجماهير - أيًا كان حجمها ، وعلى إمكانات الممثل ، وقليل من اللوازم المسرحية الضرورية التى يحتاجها العرض .

لقد أمتعنا قدسية بقدر ما أوجعنا ، وأهاج شجوننا ، وجلدنا بسوط الذكريات ، ولكم تمنينا جميعاً لو كان بإمكانه أن يستمر ويحكى لنا عن بطولات فلسطين وآلامها حتى الصباح ، وكم أتمنى أن تتاح الفرصة للجمهور المصرى ليستمتع بإبداعات هذا الفنان الأصيل المتواضع، الذى تذكرنا عروضه بأولويات المسرح، وهى الصدق والالتزام والإجادة والتواصل مع المتفرج .

وكان عرض الختام - الذى سبق حفل توزيع الجوائز - هو الترنيمة المصرية التى حازت أيضاً إعجاب ضيوف مهرجان الشارقة المسرحى وجماهيره ، فكانت أفضل سفير لفن المسرح المصرى فى هذه التظاهرة المسرحية الطليعية .

تعامل انتصار عبد الفتاح مع عرضه ككائن حى يتفاعل مع المكان الذى يوجد فيه ، ويتحاور مع بيئته وثقافته ، ولذا طعمه ببعض الآلات والإيقاعات الجديدة التى اكتشفها من تجواله الموسيقى فى الشارقة ، فجاء العرض حياً متألقاً ومثيراً .

ثم كان الرحيل ، وكان الوداع ، ووعد بعودة التلاقى وتجدد الحوار . غادرت الشارقة ومعى حصاد رائع من الذكريات ، وكنزاً من الصداقات الجديدة ، وصداقة مدينة رائعة منيرة، أصبحت أثيرة إلى قلبى. فسلاماً إلى الشارقة وأميرها وقادتها وأهلها الطيبين الكرماء ، وفنانيها المبدعين ، وسلاماً إلى شاطئها وطيورها ونخيلها وسمائها ، وإلى كل أثر جميل من آثار ماضيها العريق .

مسقط، ١٩٩٩

مسرحية عائد من الزمن الآتى

تفصح مسرحية عائد من الزمن الآتى عن موهبة فنية كبيرة ، صقلتها الثقافة ، وعمقها الإطلاع الوافر على تراث المسرح العالمى ، وخاصة فى القرن العشرين ، وشحذها الإدراك الواعى لتحديات الواقع واللحظة التاريخية الراهنة ، بتياراتها الفكرية المتعددة والمتصارعة ، وقلقها الوجودى والثقافى ، وتحولاتها الاجتماعية والسياسية الخطيرة فى ظل الكوكبية والنظام العالمى الجديد .

إن الكاتب يلجأ إلى الفنتازيا هنا فى محاولة لاستشراف المستقبل على أعتاب القرن الواحد والعشرين ، ويوظف الكوميديا وتقنيات مسرح العبث والمسرح التعبيرى ليجسد الأخطار التى تتربص بالإنسان العربى وهو يخطو نحو ذلك المستقبل، بينما لا يزال على تعلقه الرومانسى بحكايا الماضى وخرافاته، وانبهاره السطحى بكل غريب وجديد . وأهم هذه الأخطار هو خطر فقدان الهوية الثقافية، الذى يجسده الكاتب هنا فى صورة فقدان اللغة والمعنى . فالمسرحية تنطلق من فكرة اعتباطية اللغة وانفصالها عن الواقع- وهى الفكرة التى طرحها عالم اللغويات السويسرى فردينانד دو سوسير فى مطلع هذا القرن، وشكلت حجر الأساس فى

إنشاء المنهج البنيوى وعلم العلامات أو السيميوطيقا - ثم تنتقل بصورة منطقية إلى فكرة نسبية التفسير والمعنى، التى يتبناها العديد من علماء التفسير المحدثين والمفكرين ، لتنتهى - كما يحتم المنطق - إلى عبثية الواقع وضياع الحقيقة .

ويطرح المؤلف رؤيته الفكرية هذه عبر لغة مسرحية شعرية مركبة، تتجاوز الحوار الكلامى إلى التشكيل بالصوت والصورة ، وتتحول فيها الأمكنة (الصالة وخشبة المسرح)، والمفردات السمعية والبصرية، عبر الحركة، إلى استعارات مسرحية مجسدة - أى إلى مجاز شعرى مُجسَّد على نهج كتاب مسرح العبث ، وخاصة يونسكو فى الكراسى أو الخرتيت وغيرها . ولأن مسرحية عائد من الزمن الآتى توظف شعر المسرح، فقد جاءت شديدة الكثافة والتركيز ، عميقة التأثير ، طريفة ومثيرة على مرارتها، وخالية من المباشرة الفجة والتقرير والخطابة .

تبدأ المسرحية بمشهد استهلالى يتجاوز وظيفته الميتامسرحية الواضحة - أى كسر الإيهام من البداية والاقرار بالطبيعة المصنوعة للعبة المسرحية - ليؤسس حالة مسرحية مؤقتة تقوم على الخلط المتعمد للأزمنة والأمكنة ، وتزاوج فى مفارقة ذكية بين الوهم المسرحى، والوهم الذى يتسلط على الإنسان فى الحياة . فشاهد وضاحك فى هذا المشهد (وهما ثنائى فكاهى يذكرنا بالعديد من الثنائيات الكوميدية، مثل دون كيخوته وسانشو بانزا، أو على جناح التبريزى وتابعه قفه، أو فلاديمير واستراجون فى مسرحية فى انتظار جودو ، أو لوريل وهاردى وغيرهما)

- هذا الثنائى يبدأ باقتحام الصالة ويعلنان صراحة أنهما ممثلان على وشك تمثيل مسرحية ، لكنهما فى الوقت نفسه يشيران من طرف خفى إلى أنهما فى رحلة بحث تعبا خلالها «من اللف والدوران فى الشوارع والحوارى» ، كما أننا نفهم من ضاحك أن فردة الحذاء التى يحملها شاهد لها علاقة بهذا البحث مما يستدعى إلى الذهن على الفور حكاية سندريللا وعالم الحواديت القديمة ، بينما تشير اللافتة الموضوعة على جانب خشبة المسرح إلى عالم وهمى آخر، هو مدينة الزمن الآتى - أو حلم المستقبل .

هكذا يجد المتفرج نفسه فى البداية فى زمن بين زمنين، ومكان بين مكانين، ولعبة بين لعبتين : فقاعة المشاهدة هى قاعة مسرح حقيقى لمشاهدة لعبة مسرحية فى الزمن الحاضر ، وتقع هذه القاعة / الحاضر بين زمن الحكايات والبحث عن سندريللا الذى يأتى منه شاهد وضاحك - زمن الماضى / الخرافة من ناحية ، وبين الزمن الذى تمثله خشبة المسرح، وهو زمن المستقبل / الحلم من ناحية أخرى . فحركة شاهد وضاحك دخولاً إلى قاعة المشاهدين وصعوداً إلى خشبة المسرح تشكل الخيط الذى يقودنا من الماضى بأساطيره وخرافاته، إلى المستقبل بأوهامه وأحلامه، عبر الحاضر - حاضر اللعبة المسرحية المؤقتة، الذى يمثل الموقع الوحيد للوعى والإدراك ، وكشف الخرافات ، وتعرية الأوهام .

ويتلو هذا المشهد الاستهلالى مشهد حركى، نرى فيه كتلاً سوداء مرعبة تطارد فتاة جميلة وتدفعها إلى اعتلاء أحد أبراج الكهرباء هرباً منها. والدلالة الأولية لهذا المشهد التعبيرى هى أن قوى الظلام تحاصر الجمال والبراءة ، وأن الملاذ الوحيد هو العلم والتنوير والتقدم - وهى القيم التى يرمز إليها برج الكهرباء فى البداية . لكن هذا الدلالة المبدئية لا تلبث أن تتحول فى النهاية إلى مفارقة ساخرة، عميقة المرارة، حين يكتشف المتفرج أن الجمال البراءة قد أصابهما العته والجنون ، وأن هذا الجنون قد أحتل قمة برج النور، وسيطر عليه، وغدا يشع على الكون مثل الوباء الذى يصيب الجميع باللوثة والخبل . ومع انبلاج هذه المفارقة - مفارقة الخلل المتقنع بالجمال والخبل المتقنع بالحكمة - تتحول دلالة البرج بدورها، فلا يعود يستدعى إلى الأذهان برج إيفل فى مدينة النور - باريس ، رمز الحضارة والتقدم ومنارة الفكر فى أوروبا ، بل يحيلنا بقوة إلى الماضى ، وإلى برج آخر، هو برج بابل، الذى حدثنا بأمره سفر التكوين فى العهد القديم . لقد أراد البابليون، كما يحكى الإصحاح الحادى عشر، أن يخلدوا ذكرهم ببناء مدينة عظيمة وبرج شاهق تخترق هامته السماوات ، لكن الله خيب سعيهم، فخلط ألسنتهم، وأفسد لغتهم، فلم يتمكنوا من إكمال البرج وتفرقوا فى أرجاء الأرض . وفى بابل الجديدة - مدينة الزمن الآتى - يستكمل المؤلف عبد الكريم بن على قصة البرج ، ويتخيل أن أهل بابل الجديدة قد نجحوا فى بنائه بعد

أن أصلحوا لغتهم ، لكن الجنون لا يلبث أن يسيطر على هذا البرج العظيم، فيتحول مرة أخرى إلى قوة تفسد اللغة، وتخلط الدلالات، وتدمر المعانى، وتقطع سبل التواصل بين البشر .

إن صورة برج الكهرباء الذى تجلس على قمته سندريللا الجديدة التى أصابها الخبل، تهيمن على المسرحية برمتها وتمثل المولد الرئيسى لدلالاتها ، وهى صورة مبتكرة وموحية وشديدة الطرافة وتقدم أبلغ دليل على ثراء خيال المؤلف، وقدرته على توظيف الديكور المسرحى كعنصر فاعل فى بناء دلالة العرض، جنباً إلى جنب مع الصوتيات البحتة المتمثلة فى جملة «تربيا ... شنكا ... داكونى ... نبيا .... مبيا ... لو» التى تتردد فى أرجاء العرض كريح عاتية تكتسح الكلمات المفهومة وتقتلع جذور المعانى.

لقد أثبت المؤلف عبد الكريم بن على بن جواد كفاءة عالية فى التعامل مع كافة عناصر العرض المسرحى المرئية والمسموعة، وتوظيفها توظيفاً بنائياً وشعرياً فى تشكيل النص وتكثيف دلالاته . وسواء اتفقنا مع المؤلف فى قراءته للزمن الآتى أو اختلفنا معه فى بعض جوانبها ، فلا يسعنا إلا أن نعترف بأننا إزاء موهبة كبيرة فى فن الكتابة للمسرح وأن نحييه على هذه المسرحية الجادة البديعة .

- ٢ -

تجارب أوروبية

من سكاربارا ، اسكتلنده ، ١٩٨٨

مأساة الحضارة فى ملهاة

من مدينة سكاربارا، حضرت إلى القاهرة واحدة من أفضل وأشهر الفرق المسرحية البريطانية، هى فرقة ستيفن جوزيف، التى يعمل بها الكاتب المسرحى الشهير ألان إيكبورن مديراً فنياً ومخرجاً ، ويخصها بكل إبداعاته، وآخر هذه الإبداعات هى مسرحية **من الآن فصاعداً**، التى أخرجها إيكبورن نفسه بالتعاون مع روبين هيروفورد، وعرضت على مسرح محمد فريد ليشاهدها جمهور القاهرة قبل أن يراها جمهور لندن .

ومسرحية **من الآن فصاعداً** هى المسرحية الرابعة والثلاثين لهذا الكاتب الذى يشبهه البعض بشكسبير فى غزارة إبداعه وتمرسه فى شتى جوانب العمل المسرحى . وكعادته دائماً، يستقى إيكبورن هنا مادته المسرحية من حياة الطبقة المتوسطة الإنجليزية التى تقطن الضواحى ، ويصوغها فى حبكة شيقة، تعج بالمفارقات والمفاجآت المثيرة الضاحكة، ليطرح من خلالها رؤية ناقدة ساخرة لقيم وسلوكيات هذه الطبقة لكن هذه المسرحية تختلف اختلافاً ملموساً عن مسرحيات إيكبورن السابقة، إذ نجده هنا، وربما للمرة الأولى، يستخدم أسطورة قديمة، هى أسطورة بيجماليون، ويوظفها توظيفاً استعارياً ساخراً ، ونجده أيضاً يمزج واقعيته

بملامح من أفـلام الخيال العلمى وأفلام الرعب ليكسب المـوقف الواقعى الخاص بعداً رمزياً عاماً واضحاً . فالمسرحية تصور مؤلفاً موسيقياً تهجره زوجتـه وابنته، فيـعيش وحيـداً في ضاحيـة غريبة نائـية، تسيطر عليـها مخلوقات شائهة متـوحشة لا هى بالذكر ولا بالأنثى ، ولا يؤنس وحدته سوى إنسان آلى فى صورة امرأة ، وصـوت وصورة صديقه لوباس، الذى يتجسد بين الحين والآخر على الهاتف المـرئى ليستنجد به ويبثه مأساته، بينما لا يعبأ الموسيقار جيـروم بسماعه أو الرد عليه . وفى غياب الزوجة والابنة، يعجز جيروم عن الإبداع، ويفشل فى خلق سيمفونية الحب التى يحلم بهـا فيـقـرر استـرداد ابنته، لكنه يـدرك أن عليه أن يقـدم واجهـة اجتماعيـة مناسبة لينال مأربه، خاصة وأن زوجته السابقة ستزوره بصحبة مشـرف اجتمـاعى للتأكد من صـلاحية البيئة للطفلة . ولهـذا الهدف، يستـأجر جيروم المـمثلة المحتـرفة زوى لتقوم بدور ربة الأسـرة ، وتنشأ بينهما علاقة دافئة، تقاومها المرأة الآلية التى ترتدى ثياب الزوجة السابقة وتقوم بمهامها . لكن زوى سرعـان ما تفر هاربة، إذ تكتشف أن جيروم نفـسه قـد تحـول إلى آلة تجـسس وتصنت نهـمـة، تسـتبـيح همـسـات الآخـرين وخصوصياتـهم، وتلتهم حياتهم الشخصية، لتـصنيع موسيقاه الإلكترونية. وبعد رحيلها، لا يجد جيروم إلا المرأة الآلية، فيشكلها على صورة زوى، كمـا شكل بيجمالـيون تمثال جالاتـيا، ويقدمها لـلمشرف وزوجته السابقة كآدمية .

وفى الجزء الثانى من المسرحية، يطور إيكبورن مفارقة الإنسان الآلة، ويعمق دلالاتها، عن طريق تكثيف عنصر المسخ والتشوه، والوصول به إلى ذروة المأساة . فالمشرف الاجتماعى يمثل تنويعًا ساخراً على آلية جيروم، إذ حين يخلع سترته، نرى على ظهره مجموعة من الأسلاك والتروس، فلا يكاد يختلف فى مظهره عن الرفيقة الآلية التى تغلف الأسلاك والتروس ساقيها . وحين تصل الزوجة، تكتشف أنها هى نفس الممثلة التى قامت بدور المرأة الآلية فى الجزء الأول ، هذا بينما تؤدى جينى فانيل، التى مثلت زوى فى الجزء الأول، دور المرأة الآلية فى الجزء الثانى. ويجسد تبادل الأدوار هذا، فى لغة مسرحية خالصة، فكرة التحول والمسخ - تحول الإنسان إلى آلة والآلة إلى إنسان. وحين تصل الابنة، التى رأيناها فى الجزء الأول على شاشات التليفزيون العديدة التى تطل على الحجرة من كل جانب، نجدها قد تحولت من طفلة جميلة بريئة إلى مسخ مرعب ومضحك فى آن واحد، لا هو بالذكر ولا بالأنثى، ولا يكاد يختلف عن المخلوقات الشائهة التى تحكم العالم الخارجى فى هذه الضاحية النائية، والتى ترمز إلى عالم المستقبل ، والتى اطلت علينا مراراً بوجوهها القبيحة من خلال شاشات التليفزيون فى الجزء الأول.

ويصل إيكبورن بمفارقته المحورية إلى ذروتها الساخرة المريرة حين يجعل المرأة الآلية المبرمجةتنجح حيث يفشل البشر، فتنزع مسوح المسخ والتشوه عن الطفلة جين، وتعيد إليها هويتها الضائعة . وتنتهى المسرحية

كما بدأت بمفارقة تختلط فيها الهزيمة بالانتصار . فالحب ينجح فى استعادة الطفلة من أحضان الآلة إلى أحضان أبويها ، ويلهم جيروم سيمفونيته، لكن جذوة الإبداع حين تشتعل تلتهم كل شئ، فيترك جيروم المرأة الآلية تنهار وتتوقف، ويدع زوجته وابنته فريسة للمخلوقات المتوحشة فى الخارج ، ويظل وحيداً مع سيمفونية الحب الإلكترونية، ينتظر إنهيار المنزل على رأسه تحت وطأة ضربات شقيقات الظلام .

إن مسرحية من الآن فصاعدا هى كوميديا سوداء تحمل فى عنوانها تحذيراً واضحاً من مستقبل الحضارة الغربية التى طغت عليها الآلة، وشوهها العنف، ومزقتها الفردية وانعدام التواصل البشرى . ورغم كمية الضحك الهائلة التى تفجرها المسرحية إلا إنه فى كل الأحوال ضحك مرتعب متوتر، يذكرنا بنظرية هنرى برجسون فى فلسفة الضحك . لقد وصف برجسون الضحك بأنه تعبير عن إحساس بالتوتر والخوف، يتولد من إدراك التشوه والآلية فى سلوك البشر . وهكذا الضحك هنا فى مسرحية، ايكبورن الأخيرة هذه . وقد جاء الديكور والإخراج والتمثيل فى العرض مؤكداً ومجسداً لفكرة الآلية المرعبة هذه، فهيمنت الأجهزة الإلكترونية على الديكور، وجسدت الحركة والتمثيل آلية الإنسان ببلاغة عميقة ، وتضافرت الصورة التلفزيونية مع الموسيقى والإضاءة والملابس والمؤثرات الصوتية فى خلق الجو الرمادى الآلى الحيادى العام الذى غلف المسرحية، وكان أبلغ تعبير عن غياب الدفء الإنسانى، وصقيع مجتمع المستقبل .

من إدنبره، اسكتلنده، ١٩٨٩

الوجه الثائر في المسرح البريطاني

عودنا المجلس البريطانى فى السنوات الأخيرة أن يحضر لنا خيرة عروض الحركة الطليعية فى المسرح البريطانى، وأن يتبنى الفرق الشابة الثائرة، التى تسخر من أحلام الإمبراطورية القديمة، وتتبنى موقفاً تحررياً إزاء كل القيم البالية التى سادت عالم الأمس .. فلا عنجهية ثقافية .. ولا تعالية عنصرية، ولا قدسية كلاسيكية زائفة تبيع أيديولوجية التسلط والاستغلال باسم القيم الأدبية الراسخة. جاءنا المجلس البريطانى منذ عامين بمسرحية الملك لير، رأينا فيها الملك المهيب يتقافز على المسرح فى ثيابه الداخلية، بينما جلس الممثلون على دكك خشبية حول المسرح ينتظرون أدوارهم، واعتلى بعضهم سلالم معدنية، وأخذوا فى صب جرادل الماء على رأس الملك وبهلوله، فتتناثر رذاذه على المتفرجين فى الصفوف الأولى .. وكان ذلك فى مشهد العاصفة الشهير الذى اكتسب فى هذا العرض طابعاً هزلياً ساخراً، أبرز جنون «لير» وعالمه، رغم جلال الشعر وعمق الألم .

وبعد الملك لير ، حمل إلينا المجلس البريطانى أحدث مسرحيات الكاتب الكوميدى المعاصر الآن إيكبورن من الآن فصاعداً ... وكانت

نقداً لاذعاً لآلية الحياة الغربية الحديثة، فوجدنا الإنسان يتحول إلى «روبوت»، وينعزل فى غرفة تحفها شاشات تليفزيونية، تكشف عالماً وحشياً غريباً يتهدد البشر خارجها . . وقبل ذلك، شاهدنا الكوميديا الشكسبيرية الضاحكة الليلة الثانية عشر تنفذ بأسلوب مسرح العرائس، فتبدأ بالممثلين وقد تعلقت أيديهم ورؤوسهم بخيوط الدمى، وارتدوا أقنعتها الكاريكاتيورية، وثبتوا على قرص خشبى مستدير، يدور على نغمات ذكرتنا بالصناديق الموسيقية .

وأمام هذه العروض وغيرها، تقلص بعض النقاد، وتشنج بعض الأكاديميين غضباً على انتهاك وامتهان شكسبير وغيره، وكأنهم أكثر كلاسيكية وأعتى محافظة ورجعية من أبناء الأمبراطورية . . لكن المجلس البريطانى مضى فى سياسته الحكيمة، وهى أن يطلع المتفرج المصرى على أحدث عروض المسرح البريطانى، فاستقدم إلى القاهرة فرقة ثائرة تجريبية أخرى، هى فرقة مسرح «ترافيرس» الأسكتلندى، التى تمتد ثورتها من الفن إلى الفكر والسياسة، فأعضاؤها جميعاً ضد الإمبريالية والتاتشرية والرأسمالية والرجعية والكلاسيكية والتفرقة العنصرية. . . ويمثلون مع غيرهم فى العديد من الفرق الطليعية الوجه التقدمى الثائر فى المسرح البريطانى .

وقد جاءت إلينا فرقة ترافيرس بعرض يجسد موقفها الفكرى . . فمسرحية آمال كبيرة ، التى أعدها الكاتب الأسكتلندى الشاب جون

كليفورد، تعرى فراغ وفساد وأنانية حياة الطبقات العليا. وتسخر من قيمها العقيمة وتقاليدها وشكلياتها البالية، والأفكار الرومانسية الزائفة التى تساندها ، وتنتقد بضراوة القهر والظلم الاجتماعى والتضليل الذى يتعرض له الإنسان فى ظل الأنظمة الرجعية .. ولا عجب، فالمسرحية إعداد مسرحى لرواية الكاتب الفقير إلى الله - الغنى بثوريته وموهبته - تشارلز ديكنز، الذى غاص إلى قاع مجتمعه .. إلى السجون والأزقة والأرصفة الباردة، والمصانع وجحور المعدمين. وأوكار اللصوص والمجرمين.. ليكتب عن ضحايا الثورة الصناعية فى انجلترا فى القرن التاسع عشر فانتصر للفقراء والأطفال والمنبوذين، وكانت عذاباتهم مداد قلمه اللاذع الساخر الذى سجل جرائم الرأسمالية آنذاك ... عبودية الإنسان وبشاعة الاستغلال والرق الاقتصادى. ولعل القارئ يتذكر فيلم أوليفر أو حلقات نيكولاس نيكلبى التى عرضت على شاشة التليفزيون المصرى .. وهى من إبدعات هذا الروائى اليقظ الضمير. تصور المسرحية طفلاً فقيراً يتيماً يعيش مع أخته وزوجها الحداد الطيب الرقيق «جو»، الذى يعده لامتهان حرفته .. لكن الطفل الفقير «بيب» لا يلبث أن يقع ضحية لجشع التاجر البرجوازى الصغير «العم بامبلتشوك»، الذى يرسله إلى القصر الاقطاعى الكبير، الذى تخلف عن ركب الزمن، فتوقفت ساعاته جميعها، ودب العفن فى جنباته .. وهناك يصبح الطفل فريسة لسيدة القصر العجوز المختلة «مس هافيشام»، التى هجرها حبيبها

يوم عرسها، فلم تخلع ثياب العرس حتى بلت واصفرت على جسدها المتداعى، واحتفظت بكعكة الزفاف حتى نسجت العناكب ستاراً شفافاً حولها، ورعت الفئران والحشرات فى باطنها . وأقسمت «مس هافيشام» على الانتقام من الرجال، وكان سلاحها الفتاة الجميلة «استيلا»، التى تبنتها وهى طفلة، وغرست فيها القسوة والأنانية، والكبر والغرور، حتى غدت مخلوقة ثلجية شائهة، لذتها تحطيم قلوب عشاقها. وتنسج «مس هافيشام» بمعونة ربيبتها خيوطها بدقة وإحكام حول الطفل «بيب»، فتغرس فى نفسه الشعور بالضعة والدونية ، وتعلمه الأنانية والتكبر، فيخجل من أصله ومنبته، ويتنكر للعامل الطيب «جو» الذى رباه ، ويخجل من سلوكه العفوى البسيط ومن حرفته الشريفة . وحين يهبط فجأة وعد بالثروة والجاه على الصبى «بيب» من مصدر مجهول ، يتوهم أن «مس هافيشام» العجوز الأرستقراطية هى صاحبة هذا الفضل ، وإنها فعلت هذا حتى يغدو زوجاً لائقاً بربيبتها . . ورغم أن مصدر الثروة المفاجئة ، كما ينكشف لنا فى النهاية ، هو سجين سابق ، وأحد ضحايا المجتمع الطبقى الظالم - وكان الصبى بيب قد أسدى له معروفاً فحفظه السجين ، وأوقف ثروته التى جمعها فى المنفى، فى أمريكا، (التى كانت بريطانيا ترسل إليها آنذاك الخارجين على القانون) على تعليم ورعاية الطفل «بيب» حتى يصبح سيداً من الوجهاء، ويتحرر من عبودية الفقر ووصمته الاجتماعية - رغم هذه الحقيقة ، فإن العجوز الأرستقراطية تغذى فى نفس الصبى الوهم بأنها صاحبة الفضل عليه ، حتى تضمن

انصياعه التام لإرادتها . وتتكرر معـانى القهر وتسلط الأغنياء على الفقراء فى الرواية ، والمسرحيـة أيضاً ، فى علاقة المحامى الشهيـر الثرى «جاجرز» بموكليه ، الذين يمتص دماهم ، ويعاملهم بكبر وفظاظة وقسوة، وفى علاقته بالسجينة السابقة «مولى» ، التى يحررها من حبل المشنقة ليستعبدها مدى الحيـاة ، ويسجنها فى بيته كخادمة . وتصور لنا المسرحيـة فى النهاية انهيـار آمـال أو أوهام البطل . . أوهام الثـراء ، والتسلط الطبـقى ، والحب . . فـهى آمال لم تكـن دعامتـها الصـدق والعمل . . بل ارتكزت على البناء الاجتماعى الهرمى الفاسد ، الذى يمثله قصـر «مس هافيشـام» المتداعى . وحـين تنهار شبكة الأوهام مع انهـيار القصر الكبير ، يتحرر البطل من القيم الطبقية الزائفة التى أفسدت حياته، وينبذ مـجتمعـه العفن ، ويرحل إلى حيـاة قوامها الإخـلاص ، والعمل الجاد ، وإن حملت روحه جراحاً لا تندمل .

وبعد أيام مـن العرض، التقـيت بأعضـاء فرقـة ترافيرس فـى حفل تعارف بسيط فى منزل دافيد كودلينج، ممثل المجلس البريطانى الجديد . . وهو عاشق لمـصر . . يتكلم العربيـة ، ويمتلك حساً فكاهيًا واضـحاً ، وبسـاطة أولاد البـلد ، وهو أولاً ، وقـبل كل شئ ، يحـتـرم العـقل المصرى، والذوق المصرى ، فما أن تسلم مهام منصبه ، حتى أخذ على عاتقه مهمة إيقاف سـيل العـروض الهـزلية الهـزيلة التى تحضرها شركة الخطوط الجوية البريطانيـة إلى مصر ، لتعرض فى الأوتيلات الـفخمة ،

فى جو أشبه بأجواء الكازينوهات ، أو الصالات ، حيث الطعام والشراب والموائد، والأحـاديث الجانبيـة ، والجواهر والفـوريرات ، والضحكات الملعلطة ، وكل المظهريات البرجوازية السقيمة . وفى رأى دافيد كودلينج أن هذه العروض تسئ إلى المتفرج المصرى ، إذ تستخف بعقله وثقافته، وذوقه الفنى ، كما تسئ إلى المسرح الـبريطانى ، إذ تقدم وجهه الرجعى الشائه.

كانت الفرقـة قد عادت لتوها من الاسكندرية حيث قـدمت عرضين على مسرح سيـد درويش ، وتحدث الجميع بابتهاج شـديد وحماس حار عن امتلاء المسرح ، وتجاوب المـتفرجين ، بل وعن حادثة الشغب التى تخللت العرض هناك ، والتى وصفـتها كارين ، دينامو الفرقـة ومديرتها الفنية، بأنها «دليل صحة وحيـوية» . . وأضافت : «لقد أحسـنا إننا فى مسرح حـقيـقى ، به جمـهور حى ، يضـحك ويصفق ، وقـد يصفـر ويشاغب» . ورغم المتـاعب التى سببتها أجـهزة الإضاءة العتيقـة البالية التى ضـيعت العـديد من «إفيـهات» الإضاءة ، وأفـسدت نهـايات بعض المشاهد ، ورغم ضعف التجهيزات الصوتية بالمسرح ، فقد أحبت الفرقة كل شئ ، واحتضنت كـل شئ فى مصر بفرح حقـيقى ومتعة صـافية . قالـت جريس، التى أبدعت فى أداء شـخصـية العـجوز الأرسـتقراطـية المختلة، «مس هافيشام» ، رغم أنها فى الـواقع شابة جميلة بسيطة مرحة : «لقد لفحتنا حضارة النيل العريقة كـالخمر المعتقة حين هبطنا فى مطار

القاهـرة قادمين مـن العراق ، وأحســنا بأريجهـا فى الهواء حـولنا . . وعرفناها ، وكأننا شـربنا ماء النيل دائماً . . وقد صاحـبنا هذا الأحساس دائماً ، وغلـف كل عروضنا هنا ، وعـمقه تجـاوب الجمـهور المـصرى بحيويته ووعيه ، فهـو جمهور ذواق وذكى ، تجرى الفنون فى عروقه منذ فجر الـتاريخ» . وأضافت . . «كم هو رائع وغريب أن نشـعر نحن أبناء الإقليم الشمالى البارد فى بريطانيا بهذا التجاوب الحميمى مع أهل حضارة الدفء والهواء الطلق» .

وصاح هنرى، الذى قام بدور «بيب» فى مرحلة الطفولة : «أرجوكم إذا دعوتم فـرقتنا مرة أخـرى لا تنسونى . . تذكـروا هنرى . . قولوا إن هنرى يتمنى أن يعـود» . وهنا تدخل معد العرض ، المـؤلف المسرحى جون كليفورد ، ليـعلن : «لقد شربت ماء النيل بدلاً من الميـاه المعدنية عملاً بالمـثل القائل من يشرب ماء النيل يعود إليـه» . كدت أن أقول له ولماذا التـعب . . لم يكن الأمر ليـختلف لو أنك شربت من زجـاجات المياه المعدنية . . فمعظمـها يعبأ من الحنفيات . . أى من ماء النيل . . لكننى تداركت نفـسى وصـمت . . وأفقت على صـوت جريس الهـادئ يهمس : «أجل كم نتمنى أن نعود» .

من إدنبره، اسكتلنده، ١٩٨٩

تجربة أجنبية فى مَسْرَحَة الرواية

حين دعيت لمشاهدة عرض آمال كبيرة، الذى قدمته فرقة مسرح «ترافيرس» الاسكتلندية فى القاهرة والإسكندرية ، وجدتنى أشفق على الفرقة ، وعلى كاتب العرض، جون كليفورد ، ومخرجه إيان براون ، ومصمم مناظره، جريجورى ناش، من هول المهمة التى تصدوا لها، وهى تقديم إعداد مسرحى لرواية من روايات الكاتب الإنجليزى تشارلز ديكنز (١٨١٢ - ١٨٧٠) .

لقد ابتدع هذا الروائى الخالد أسلوباً جديداً وفناً فى القص ، يجمع بين الواقعية المفصلة الدقيقة ، والسخرية اللاذعة المتفجرة بالفكاهة ، والنقد الاجتماعى الصارخ ، والتجسيد الكاريكاتورى الذى يتبدى هزلياً حيناً، ومغرقاً فى العاطفية حيناً ، ويقترب من الإثارة والميلودراما فى أحيان . ورغم ذلك . . رغم الهزل والميلودراما والإثارة، التى جعلته كاتباً شعبياً محبوباً ، وقربته من العامة، وأقصته لفترة طويلة عن اهتمام النقد الجاد والساحات الأكاديمية . . يندر أن يجد القارئ فى أعمال ديكنز ترخصاً فى الفن أو الفكر أو العواطف ، فلقد كان ديكنز يقبض على واقع لحظته التاريخية بقبضة الخبرة والتجربة والمعاناة ، وكانت مبالغاته

العاطفية تنبض بالصدق .. وكانت مبالغاته الهزلية وحسه الساخر آليات دفاع ومقاومة ، ساعدته كما ساعدت قراءه ، على تحمل الحياة ومنطقتها فنياً ، رغم جنون الظلم والاستغلال الذى تفشى فى مجتمعه ، ودفع بوالده إلى سجن «مارشالسى» بسبب تراكم الديون عليه ، ودفعت به هو - بعد طفولة وادعة هانئة فى بلدة «تشاتام» - إلى مصنع من مصانع الورنيش وهو مازال بعد فى الثانية عشرة . ولعلنا لا نبالغ إذا وصفنا عمل الأطفال فى المجتمع الصناعى الانجليزى فى ذلك الوقت بأنه كان ضرباً من الرق والاستعباد، إذ لم يكن لهم حقوق أو نقابات تدافع عنهم، وكانوا يُستأجرون بأبخس الأجور ، ويتعرضون للامتهان النفسى الجسدى، ويستباح عمرهم كما تستباح صحتهم ، فيعملون فى أسوأ الظروف .. فى أماكن معتمة رطبة باردة، من الصباح إلى ما يقرب من منتصف الليل، دون راحة أو غذاء . وحين رحمت الأقدار الطفل تشارلز من عبودية رق العمالة الصناعية ، لم تلبث أن ألقت به فى أحضان رق العمالة التجارية، فوجد نفسه «ساعياً» فى أحد المكاتب .. وكان عليه أن يتسلق بشق النفس من الحضيض .. من عالم القهر والسجون والأرصفة الباردة ، إلى عالم الكرامة والإبداع .. فتعلم الاختزال ، ودخل عالم الصحافة حيث تفتحت موهبته ، وغزر إنتاجه الذى تلقفه الرجل العادى، وأصحاب الضمائر اليقظة ، بينما احتقره المتقعرون والأكاديميون .

إن روايات ديكنز لا تنفصل عن أسلوب ديكنز .. فالمعنى لا يكمن فى حبكة أو هيكل سردى منطقى .. بل يتشكل تدريجياً فى الوجدان من

خلال إشراقات المقاطع الوصفية الدقيقة ، التى تحفر صوراً باقية فى الذهن، ومن خلال التعليقات الجانبية الساخرة ، التى تعطى الروايات طابعاً مسرحياً واضحاً . . وكأن المؤلف - كصاحب صندوق الدنيا - يعرض علينا صوراً متفرقة من الحياة ، يلخصها بينما يصيح «اتفرج يا سلام !» . أضف إلى ذلك أن ديكنز كان يهوى البشر . . خلق الله فى دنيا الله . . وقد أتاحت له خبرته الحياتية المتقلبة أن يعرف أنواعاً وأنواعاً منهم . . فهو ابن الشارع والزقاق والحارة . . وهو من لوثت براءة طفولته ظلال وأشباح سجن «مارشالسى» الكئيب فطاردت كهولته . ولأنه كان يهوى البشر ويعرفهم ، ويعشق حياة عاصمته الحبيبة لندن ، فى كل جوانبها المتناقضة ، فقد حفلت رواياته بنماذج بشرية مثيرة وغريبة . . كان يقحمها بين الحين والآخر على الخيط السردى الرئيسى، حتى إذا أوشكنا أن نفقده ، عاد بنا بحنكة ماكرة ، وسار حيناً ، ليتوه بنا بعد قليل فى أزقة جانبية ومسارات ملتوية مرة أخرى . . وهكذا دواليك .

إن كل رواية من روايات ديكنز تخلق عالماً حياً متكاملاً، يتخطى الحبكة ليرسخ فى الذهن مكاناً أليفاً يرتاده الخيال بين الحين والآخر ، فيجد القارئ نفسه يتذكر عالم **أوليفر تويست** أو **دوريت الصغيرة** أو **أغنيات الكريسماس** أو **مذكرات مستر بيكويك** ، أو غيرها من الروايات، فى حميمية شديدة بعد أن يكون قد نسى تفاصيل الحدوتة

تماماً . ولـهذا السبب . ولكل الأسبـاب السابقة . . أشفقت عـلى فرقة «ترافيـرس» من هول مهمتـها . . خاصة وأنهـا اختارت رواية تعتـمد فى حبكتها على الأسرار الخفية المـثيرة . . فلكل شخصية «هيكل عظمى فى الخزانة»، كما يقول المثل الإنجليزى . . فهناك هالة الغموض التى تحيط بساكنة القصر الـمختلة، «مس هافيشام»، التى خاصـمت ضوء النهار منذ زمن بعيد ، وأوقفت ساعات القصـر عند لحظة زفافها . . بل واحتفظت بثوب الزفـاف على جسدها الذابل حتى بلى وأصـفر لونه ، وأبقت على مائدة العرس حـتى ضرب العفن فى أرجائها ، ونسـجت العناكب ستاراً حولها ، وسكنـتها الحشرات . . وهناك الغـموض الذى يحيط بربيبـتها الباردة المتكبرة «استللا» ، كما يحيط بمديرة المنزل «مولى» ، التى تعمل فى بيت المحامى «جـاجرز» ، وبحادثة الاعتداء على «مـسز جو» ، التى تفـقدها الحـركة والنطق . . وهـناك أولاً وقبل كل شئ سـر رب نعمـة «بيب»، الذى يتـبناه مـالياً دون أن يفـصح عن هويتـه . . وكذلك سـر «ماجويتش»، الذى يمـثل لقاؤه بالطفل «بيب» ، فى بداية الرواية ، بداية رحلة الآمال ، ويعلن ظهوره فى النهـاية ، فى بيت الشاب «بيب»، دمار الآمال وإنكسار الحلم .

أسرار وأسـرار تشتبك خيـوطها فى نسيج عنكبـوتى - كذلك الذى يحـيط بكعكة الزفـاف فى القـصر الغـارق فى الظلام - لتـشكل عـالم النص. . عالم يذكـرنا - رغم سياقه الزمنى والمكانى الواقـعى - بعوالم

الوهم والأحلام والذكرى .. عالم من الظلال المتراكمة، وهالات الغموض الضبابية الكثيفة .. تلتمع الشخصيات والمواقف والأحداث فى ثناياه ، فكأنها صور منتثرة، تطفو من أعماق بحار الذاكرة ، أو ومضات مبعثرة، تبرق فى سماء الوعى الملبدة بالغيوم . ولعل استخدام ديكنز لصيغة السرد بضمير المتكلم، التى تضفى على القص طابع المونولوج، أو حديث النفس والذكرى ، وتحيل فضاء الأحداث من فضاء واقعى خارجى مستقل عن الراوى، إلى فضاء نفسى داخلى بالدرجة الأولى ، قد ساهم مساهمة فعالة فى تعميق هذا البعد التعبيرى لعالم النص .

وحين تشرق «لحظة التنوير» التى تشغل الجزء الأخير من الرواية ، ويعلن بدايتها اقتحام السجين السابق «ماجويتش» لحياة «بيب» مرة أخرى، ، تتمزق شبكة الأوهام العنكبوتية ، ويتبخر ضباب الأسرار فى لهب الحقيقة، الذى يحرق آمال «بيب» الزائفة ، ويطهره من كبره وجحوده ، كما تحرق نيران المدفأة ثياب «مس هافيشام» .. أو قل أكفان عرسها البالية على جسدها .. ومعها أصنام الماضى .. فتسترد إنسانيتها فى لهيب الندم ، وتتحرر من سجن أنانيتها العقيمة . وتضئ ألسنة حريق الأوهام أمام القارئ تلك المفارقة المحورية الساخرة التى تنبثق منها الرواية، وتنبث فى كل جزئياتها - مفارقة الصعود الذى يفضى إلى هبوط، والارتقاء والتسلق الذى لا يتمخض عنه إلا الانحدار والسقوط. إن بطل الرواية «بيب» يكتشف فى النهاية إن آماله الكبيرة لم تكن سوى

أوهام مضللة أورثته الندم واليأس والعار ، وأن صعوده إلى حياة الطبقة الراقية ، العاطلة بالوراثة ، قد هوى به إلى حضيض المجتمع وقاعه المظلم، حيث العنف والجريمة والظلم والاستغلال ، وحيث تتبدى حقيقة مجتمعه الشائهة القبيحة عارية من كل زينة . . فالأموال التى رفعته من طبقة إلى طبقة ، وحملته من قريته إلى العاصمة ، وحولته من صبى حداد إلى «جنتلمان» ثرى ، لم تكن أموال ساكنة القصر العالى «مس هافيشام» ، كما تصور ، بل أموال ساكن المستنقعات ، وربيب السجون، وابن الجريمة، السجين السابق «ماجويتش» ، وكانت حصاد كده فى منفاه الجبرى، فى أرض المنبوذين والمتآمرين والخارجين على القانون ، أمريكا الشمالية . وكأن كل درجة تسلقها «بيب» نحو ما ظنه الحياة الشريفة الكريمة قد هبطت به بعيداً عن هذه الحياة ، التى يمثلها فى الرواية دكان الحداد الطيب «جو» .

ورغم أن الرواية تقترب فى طابعها العام من الرواية النفسية، التى تصور رحلة بحث ذاتية مأساوية ، فإنها تحمل فى طياتها بعداً نقدياً اجتماعياً واضحاً ، يدين نسق القيم الذى يفرزه النظم الاجتماعى القائم على التفاوت الاقتصادى المجحف بين فئاته . إن الرواية تستعرض من خلال شخصياتها درجات السلم الاجتماعى / الاقتصادى جميعها، فى مجتمع ديكنز الصناعى الرأسمالى فى القرن التاسع عشر . . فهى تبدأ بلقاء الطفل «بيب» بالسجين الهارب «ماجويتش» فى المستنقعات التى

تحف القرية الصغيرة القريبة من البحر . . ورغم قسوة السجين ومظهره المخيف، وسلوكه الوحشى المنفر ، فإننا نرى فيه - من خلال عيون الطفل - إنساناً معدماً معذباً . . حُرم أبسط حقوقه الآدمية ، فغدا أشبه بالحيوان الضال ، الذى يلتقط رزقه فى أى مكان وبأى وسيلة ، ويطارده الجميع دوماً، ويقذفونه بالحجارة . إن «ماجويتش» يمثل تلك الفئة المنبوذة من البشر، التى تسكن قاع المجتمع وأقصى أطرافه، التى ترمز إليها المستنقعات الواقعة بين حدود القرية والبحر - تلك الفئة التى تتعرض لأقسى درجات القهر والحرمان ، فتحترف الجريمة قسراً لا اختياراً .

ثم تنتقل بنا الرواية من المستنقعات وقاع المجتمع، إلى بيت الحداد «جو» فى قلب الريف - أى إلى عالم الكادحين الشرفاء البسطاء من عمال وزراع ، ويجسد ديكنز فى «جو» طيبتهم وصلابتهم ، وسماحتهم وصدقهم . وحين يتزوج العامل «جو» من المدرسة «بيدى»، تتحقق صورة الحياة الكريمة ، التى يرى ديكنز أن دعائمها هى العمل والعلم والحب والصدق . ثم تظهر الطبقة البرجوازية، ممثلة فى التاجر «بامبلتشوك»، وكاتب الكنيسة «وابسول»، والمحامى اللندنى الماهر «جاجرز» . أما التاجر فتتسم كل تصرفاته ومشاعره بالزيف والأنانية والنفعية ، وتملق الأثرياء والجنود ، وقهر الضعفاء والأطفال . فالثروة والقوة هما الأساس الذى يبنى عليه «بامبلتشوك» قيمه، ويوزع احترامه

واحتقاره على الآخرين . أما كاتب الكنيسة، فيتميز بالتفاخر والغرور ، والطنطنة اللغوية الفارغة . ولا يلبث ديكنز أن يجعله يترك الكنيسة ويمتهن التمثيل المسرحى ، فهو أنسب لطبيعته وشاهد عليها . وأما المحامى «جاجرز»، الذى يمثل الفئة المهنية ، فيتميز بذاتية مفرطة ، وأنانية طاغية ، وبرود إنسانى - أو لا إنسانى - يجعله ينظر إلى عملائه وكأنهم أتعاب قضائية ، وأرقام حسابية، وملفات، ومعارك قانونية، غايتها منفعته المادية ومجده الشخصى.

وبعد طبقة التجار والمهنيين ورجال الدين ، نصل إلى أعلى السلم الاجتماعى فى الرواية، ممثلاً فى قصر «مس هافيشام»، الذى انتشر فيه العفن والظلام ، وعربدت فى جنباته الأنانية والجنون . فإلى جانب «مس هافيشام» وربيبتها «استللا»، نلتقى فى القصر بأسرة العجوز المخبولة الطامعة فى ثروتها . ولا ينجو أحد منهم من سياط سخرية ديكنز اللاذعة سوى العصامى هربرت، صديق «بيب» ، الذى ينخرط فى سلك العمل، ويرفض البطالة ، وتملق قريبته الثرية أملاً فى ميراث يغنيه عن العمل . وإلى هذه الفئة القاطنة أعلى السلم الاجتماعى، ينضم «بيب» لفترة ، حين يصل وعد الثروة والميراث الغامض على أيدى المحامى «جاجرز» ، فيذهب إلى لندن ، ويتنصل من ماضيه وأصله ، ويتنكر لزوج أخته - العامل «جو» - الذى رباه وأغدق عليه حنانه . وتعميه تطلعاته الزائفة الأنانية عن الحقائق ، فيتوهم أن ساكنة القصر قد

تبنته لتمهد لزواجه من ربيبتهـا التى يهواها ، فيتحطم قلبه فى النهاية كما تتحطم آماله .

إن «بيب» يعلن قرب نهـاية العرض، «إننى أشعر وكـأن حياتى لم تكن سوى أحلام مهشمـة» - فتلخص جملته هذه رسالة العرض، ومنهج تشكيله الذى يحـاكى منطق الحلم . ولقد أصـابت الفرقـة فى اختـيارها التعبيرية منهجاً فى الإعـداد والإخراج . . فأى تناول مسرحى واقعى لمثل هذا النص الروائى، الذى يعـتـمد علـى الأجواء النفـسـية، والإيحـاءات الشعـورية، والقصص الجانبـية ، والتفـاصيل الفرعيـة ، والشخصـيات الهامشـية ، ويقع فى حوالى ٥٥٠ صفحة مـن القطع المتوسط - التناول الواقعى سواء جاء واقعياً بحتاً، أو حـتى واقعياً ملحمياً، كان من شأنه أن يضع على الفرقة عبئاً فنياً مادياً وزمنياً ثقيلاً فيتطلب الاستعانة بالديكورات المعـتمدة، والتكنولوجيا المسرحـية الحديثة المركبة، وقد يضطرها إلى مط زمن العرض إلى ساعات عديدة، كما كانت الحال فى الإعداد الذى قام به دفـيد إدجـار لرواية نيكولاس نيـكلبى لتـشارلز ديكنز، التى عـرضهـا التليفـزيون المصـرى حديثاً فى عـدة حلقات ، والتى اضطر مـعدها إلى استخدم كـورس ملحمى ، استنطقه بالسرد حـيناً، وبالتعليق النقدى الذى يجسد رؤية ديكنز فى أحيان .

لقد انطـلق عرض آمال كبيرة من إدراك عمـيق لخصـوصيـة وسيلة التوصيل المسرحية ، القائمـة على تعدد اللغات ، واختلافها الجذرى عن الوسيلة الروائية، التى تعتمد على الكلمات ، أو الوسيلة السينمائية، التى

تتيح التتابع السريع لآلاف اللوحات الواقعية . . وكانت المعادلة الصعبة التى واجهت مصممى العرض، هى إيجاد المعادل المسرحى للتكنيك الروائى المميز لرواية آمال كبيرة مع الاحتفاظ برسالتها وجوها وبعدها النقدى ، وأكبر عدد من المعانى المنبثة فى شعابها السردية، ومقاطعها الحوارية والوصفية والتأملية ، وذلك دون خيانة لوسيلة التوصيل المسرحية، وفى إطار الزمن المألوف الآن للعرض المسرحى، الذى لا يتعدى ساعتين أو ثلاث .

ونحو تحقيق هذه المعادلة الصعبة – التى قد تبدو لمن لم يشاهد العرض شبه مستحيلة – اختزل الإعداد الرواية إلى مجموعة من المواقف الحوارية القصيرة، التى توجز معانى النص ، وتبرز تيماته الرئيسية ، كما تطرح فضاءاته الرمزية . واتكأت هذه المشاهد – التى احتفظت بتسللها الزمنى فى الرواية – على اللزمات اللغوية الشهيرة، المميزة للشخصيات ، وعلى الجمل السريعة المركزة، التى تلخص فى خطوط بليغة موجزة، علاقات الشخصيات ومشاعرها . وأضاف الإخراج إلى هذه اللقطات الدرامية المركزة، عدداً من اللوحات الحركية ، طرحها جميعاً فى إطار منظر مسرحى ثابت لا يتغير ، يلفه السواد ، ويتوسطه باب رمزى أسود، تنفذ منه أشباح الماضى ، وأوهام الحاضر ، وأطياف المستقبل الغامض ، فتحول فضاء العرض إلى فضاء نفسى، تتوالى فيه الصور وتتزامن ، وتختلط فيه الأمكنة والأزمنة، ويذوب بعضها فى البعض ، فيتحول

العرض برمته إلى منطق الأحلام . وقد وظف إيان براون الإضاءة والحركة والألوان ليعمق بنية الحلم فى العرض ، فوجدناه يلجأ فى عدد من المشاهد إلى الإنارة التدريجية لوجوه مجموعة الممثلين الساكنة دون حراك، أمام الخلفية السوداء، فتتبدى لنا الوجوه وكأنها تتقدم نحونا، طافية من أعماق مظلمة بعيدة ، ووضع المخرج مصباحاً كهربائياً وحيداً خلف الباب الأسود، فإذا بنا نرى السجين السابق ماجويتش، وهو يدلف منه، وقد تحول إلى شبح أسود، يفترش ظله المتضخم خشبة المسرح، ويستطيل حتى مقدمتها . . ولون المخرج الإضاءة تلويناً تعبيرياً من مشهد إلى آخر، فصاحبت الإضاءة الضبابية الخافتة ظهور مس هافيشام، بوشاحها الطويل الشفاف، الذى تبدت من خلفه، بثوبها الأبيض الحائل، كطيف حلم وردى وشبح كابوسى فى آن واحد . وسطعت الإضاءة الباهرة بفجاجة واضحة فى مشاهد تدريب «بيب» على سلوك الطبقة الراقية فى بيته فى لندن . . تلك المشاهد التى صاحبتها موسيقى الميوزيك هول أو مسرح المنوعات ، وعمقت صبغتها التمسرحية الزائفة ألوان ملابس المدرب اللامعة الفاقعة، التى قاربت ملابس مدربى السيرك، وكذلك استبدال «هربرت» - صديق بيب ومعلمه ومرشده المحب فى الرواية - بمستر «وابسون» - كاتب الكنيسة الذى امتهن التمثيل المسرحى فى هذا الدور ، الذى تحول إلى كاريكاتير هزلى ساخر لسلوكيات «الجنتلمان» . وأبرزت الإضاءة مرة أخرى طبيعة المكان

ودلالته، وجوه الشعورى، فى مشاهد مكتب المحامى «جاجرز»، التى بدت رمادية كئيبة، باردة قاسية، وكانت لازمتها البصرية المتكررة، التى لخصت علاقة القهر والتسلط بين المحامى وخادمته «مولى»، هى غسل المحامى ليديه فى وعاء تحمله الخادمة- وكأنه يغسل يديه من البشر- الذى يعقبه اعتصار الخادمة ليديها مراراً وتكراراً، كناية عن الرجاء والألم. وفى مشاهد طفولة «بيب»، فى بيت مسز «جو»، شقيقته الصاخبة العنيفة، الضيقة الصدر - التى كانت ملابسها الحمراء القانية علامة على طبيعتها فى هذه المشاهد، ركز المخرج الحركة فى دائرة ضوئية واسعة، توسطت المسرح، وحفت جوانبها الظلال الزاحفة عليها، كخطر داهم يتهدد صفاء الطفل بيب وبراءته - تلك البراءة التى دلت عليها الملابس البيضاء التى ترتديها الشخصية، وأقدامها العارية، والتى تجسدت بصرياً وحركياً فى الطرح المسرحى المزدوج للشخصية الواحدة فى ثنائية من ممثلين ، يرتديان نفس الملابس، ويؤديان نفس الدور فى تزامن، يتخذ شكل التطابق الحركى والإيمائى الكامل أحياناً، ويتخذ شكل التناقض فى أحيان أخرى . فكأن الشخصية الواحدة قد انقسمت إلى وحدتين متشابهتين متناقضتين، إحداهما تمثل جانب الصدق والبراءة، ويقظة الضمير والوعى فى نفس «بيب» - ذلك الجانب الذى ينتهى بانتهاء طفولته، ويستتبع غيابه رحيل تجسيده البصرى عن خشبة المسرح، فى الجزء الثانى من العرض . أما الوحدة الأخرى، فتمثل جانب الوعى

الزائف الذى يوقع «بيب» فى شراك الوهم، ويتملكه بعد رحيل الطفولة ، ويهيمن وحده على المسرح فى الجزء الثانى . وحين يتحول بيب من ثنائية بصرية مزدوجة إلى صورة أحادية ، تتبدل ملابسه، فيرتدى فوق السروال الأبيض القديم، والقميص الفضفاض الناصع البسيط، والأقدام الحافية، صديرى «الجنتلمان» ومعطفه الأنيق ، فيبدو خليطاً شائها مضحكاً ، منقسماً بين عالمين .

إن هذا الطرح المسرحى المبتكر لصراع الصدق والزيف فى نفس بيب ، يستبدل الكلمة بالصورة والحركة - أى بلغة المسرح الخالصة ، فيختزل مساحات شاسعة من السرد الروائى، ويكثفها فى لقطات سريعة واعية، لا تغفل أياً من دلالاتها، ولا تسقط بعداً من أبعادها . ويمتد هذا التناول المسرحى البليغ لشخصية «بيب» إلى عدد من الشخصيات الأخرى، ولكنه يتخذ مساراً عكسياً ، فبدلاً من انقسام الشخصية الواحدة، أو الصورة الحركية الواحدة ، إلى صورتين متزامنتين من خلال ممثلين ، نجد الممثل الواحد فى حالات أخرى ينقسم إلى شخصيتين ، فيبدل دوره وموقعه فى النص من مشهد إلى آخر .

ويحكم تبديل الأدوار هذا منطق فنى محسوب ، يتخطى ضرورة أو حكمة تخفيض عدد الممثلين ، نظراً لظروف العرض ، إلى تأكيد بنية الحلم من ناحية ، ومن ناحية أخرى إبراز القيم والمعانى المتكررة فى عدد من الشخصيات ، وبلورة أوجه التشابه الخافية بينها ، التى تصلها

بعضهـا بالبعض وتوحدها ، وذلك رغم تباعـدها المكانى أو الزمانى أو الاجتماعى فى سياق الأحداث . . . وهكذا تتحد شخصية الحداد «جو» بشخصية «ويميك» - مساعد المحامى - فى إطار ممثل واحد، يقوم بالدورين، فيؤكد تماثلهما المعنوى رغم اختلافهما الشكلى ، وطبيعتهما الواحدة، التى تجعل «بيب» يتعلق بمساعد المحامى، ويركن إليه بعد أن اختفى «جو» ، ويدرك المتفرج فجأة أن سلوك «ويميك» فى الرواية إزاء سلطة رئيسه ، وهو سلوك يجمع بين الامتثال المظهرى الخارجى والتحرر الحقيقى الداخلى ، لا يكاد يختلف عن سلوك «جو» إزاء زوجته فى بداية الرواية ، فهـو يخفض لها جناح الذل لا عن ضعف أو خـوف وإنما عن ثقة بالنفس وحـدب ورحمة . كـذلك يبرز توحـد شخصية رجل الدين «وابسول»، بشخصية رجل القانون «جاجرز»، فى ممثل واحد، الطابع المسرحى الزائف الذى يطبعهما - رغم أنهما لا يلتقيان أبداً فى الرواية . . وحين تختلط ملامح «مسز جـو»، بملامح الخادمة «مولى»، فى وجه الممثلة هيلارى ماكلين، التى تمثل الدورين، يدرك المتفرج تشابه مصيرهما رغم اختلافهما الظاهرى الشاسع . . فكلتاهما عانت الفقر والحاجة فى الشباب ، وبعده العمل الشاق المضنى ، وكانت مسئولة عن طفل، دفعت به إلى أحضان «مس هافيشام»، فتحطمت حياته . . وعلى نفس النهج، تتحول عازفة الشيللو، التى تصاحب ألحانها العرض، فتعمق حالاته الشعورية المتباينة - تتحول إلى المدرسة الحساسة الحنونة الذكية «بيدى»، التى تتزوج «جو» فى النهاية.

ولا يخفى على القارئ أن هذا الأسلوب المسرحى فى تناول الشخصيات يحاكى آليات الحلم . ففى الأحلام، تنقسم الشخصيات وتتكرر، وقد تبدل ملامحها وأماكنها، فيذوب بعضها فى البعض .. وفى الأحلام، تتداخل الأزمنة، وتتجاور الأمكنة، بعيداً عن المنطق الواقعى .. وهو ما حققه العرض بنجاح كبير .. ففى أحد المشاهد، نجد «مولى» التى تقطن بيت المحامى فى لندن، و «استللا» التى تقطن القصر الكبير فى الريف، تقفان وجهاً لوجه فى مربع صغير .. لا ترى الواحدة الأخرى.. كل فى سجنها الوجودى المنعزل .. وتؤديان نفس المتتالية الحركية المعبرة، التى تنضح بالرجاء واللوعة والندم .. وكأن الواحدة مرآة الأخرى .. ولا عجب .. فالخادمة «مولى» هى أم «استللا» المجهولة ! وفى عدد من المشاهد، وجدنا «مس هافيشام» تظهر على المسرح دونما سبب منطقى ، وتعبر المشهد الدائر فوقه ، أو تجلس على أطرافه، فتغدو تعليقاً ساخراً بصرياً صامتاً عليه .. أو استعارة شعرية مجسدة تبرز دلالته الخافتة .

لقد هيمنت صورة «مس هافيشام» الكابوسية الغامضة على العرض.. بوشاحها الشفاف الطويل، الذى يتحول فى أحيان من طرحة عروس إلى كفن ميت ، ومن غلالة الماضى التى تحاصر الحاضر، وتدفنه فى تلافيفها، إلى شبكة صيد، أو خيوط عنكبوت، يقع كل من «بيب»

و «استللا» فى حبائلها، ويصارعان باستماتة للفكاك منها . والحق أن المساحات الحركية الصامتة، قد لعبت دوراً حيوياً ورئيسياً فى تشكيل هذا الإعداد المسرحى ونجاحه . . فقد صمم «جريجورى ناش» - مخرج الحركة - عدداً من المتتاليات التعبيرية الذكية البالغة الحساسية ، مثل متتالية موكب العرس، الذى يتحول إلى جنازة فى بداية العرض ، ومتتالية الضراعة والألم، التى تؤديها «مولى» فى مواجهة سيدها أولاً، ثم تتكرر فى صورة مزدوجة فى مشهد «مولى» و «استللا» الذى أشرت إليه، وهناك أيضاً المتتالية الحركية الدائرية المنسابة، التى تتموج صعوداً وهبوطاً، وتتخلل العرض فى مناطق متفرقة ، وتُؤدَّى جماعياً أو ثنائياً أو فردياً ، فتستدعى إلى النفس معانى وأحاسيس عديدة ، إذ تحاكى طفو الإنسان على أمواج الزمن ، وحيرته وخوفه وعجزه أمام أخطاره ودواماته.

ورغم ازدياد جرعة الواقعية والدراما فى الجزء الثانى من العرض، على حساب التعبيرية التى سيطرت على جزئه الأول، مما سبب قدراً من «اللونجير» أو الإطالة المملة ، وأخل بتوازن العرض أسلوبياً بعض الشئ- وكان تبرير المخرج والمعد إن الرواية نفسها تعانى من هذا الخلل، وهو عذر غريب يصعب قبوله حتى وإن صح - ورغم ازدحام بعض المشاهد بالحركات الأرضية السريعة، التى لا نجد لها تبريراً سوى محاولة إضفاء بعض الحيوية الشكلية على هذه المشاهد - فكانت النتيجة

تشتيت انتباه المتـفرج دون داع – ورغم ضعف أداء «راشيل أوجليفى» فى دور «استللا» ، خاصة فـى مجال الصوت ، مما جعلهـا أضعف العناصر التمثيلية ، التى التزمت فى مجموعها بأسلوب أداء يمزج المبالغة التعبيرية بالإقناع الواقعى ، ونجـحت فى تنفيذه – رغم هذه الهنات ، كـان العرض تجربة مبتكرة خـلاقة فى مجال الإعداد المســرحى للرواية ، وقدم ترجمة مسرحية أمينة ووافية لرواية ديكنز ، وذلك دون أن يتنكر لطبيعة وسيلته ، وهى المسرح ، أو يخونها .

من النرويج ، ١٩٨٩

زوبعة هيروشيما حبى

فضلت أن ينتظر هذا الحديث إلى ما بعد انتهاء المهرجان المسرحى التجريبى الثانى ، حتى تهدأ النفوس الثائرة ، وتخفت الحناجر التى التهبت صراخاً واحتجاجاً على العرض النرويجى ، وتورمت حنقاً على سمير العصفورى ، وطالبت بسحله وقتله ، لا لذنب سوى أن الرجل قد صدق حقاً حرية الفنان فى الإبداع .. خاصة فى مهرجان تجريبى .. ورفض أن يطبق المعيار الأخلاقى المتزمت الضيق على العروض المتقدمة.. والتزم بالمعيار الفنى وحده .. ذلك المعيار، الذى لولاه لأحرق المتزمتون ألف ليلة وليلة ، وبابات ابن دانيال ، وكل اللوحات التشكيلية التى تتناول الجسم البشرى .

إننى أفترض إننا كمثقفين عاقلين قد تخطينا سن المراهقة ، ونستطيع أن ننظر نظرة موضوعية إلى عرض هيروشيما حبى ، وأن نسأل أنفسنا هل كان حقاً عرضاً إباحياً خارجاً كما ذهبت الدعوة ؟ وماهى الحدود الفاصلة بين الإباحة والإباحية ؟

وحتى نجيب على هذه الأسئلة ، علينا أن نتأمل العرض دون أهواء أو فرضيات مسبقة ، وأن نقيمه وفقاً لمعايير النقد الموضوعى ، الذى

يتحلى بالروح العلمية .. أى علينا - فى قول طه حسين ، الذى نحتفل هذه الأيام بذكراه، وذكرى مسيرة التنوير والنهضة - علينا «أن ننسى قوميتنا، وكل مشخصاتها، وأن ننسى ديننا وكل ما يتصل به .. يجب ألا نتقيد بشئ ولا نذعن لشئ إلا مناهج البحث العلمى الصحيح» ، وذلك حتى نصل إلى الحقيقة أو حتى مشارفها .

إن عرض هيروشيما حبى يحكى عن الحب والحرب ، عن الحياة، ممثلة فى التقاء الذكر والأنثى، الذى يكفل استمراريتها ، وعن القتل والدمار، الذى يتهددها بالفناء . ويتشكل العرض ويتقدم من خلال سلسلة مترابطة من التقابلات .. بين المكان الخاص، الذى يمثله الديكور، والعالم الذى يمتد من أوروبا إلى اليابان ، ويقتحمه من خلال الحوار الدائر ، بين اللقاء الحميمى والعلاقة الإنسانية الجسدية الدافئة التى يمثلها المنظر المسرحى ، وبين الصراعات الدموية والالتحامات العدوانية التى يسردها الحوار، وتمثل لحمه الحى .. بين حاضر اللحظة الساكنة الآمنة، ومحيط التاريخ المضطرم بالحروب واللاأمن والفقدان .

وتتجمع هذه التقابلات، لتجسد مسرحياً صرخة الستينيات، التى فجرتها حرب فيتنام ببشاعاتها فى أوروبا وأمريكا .. «اصنعوا الحب بدلاً من الحروب» .. تلك الصرخة التى كانت شعار حركات الهيبيز وغيرها من حركات الثورة الشبابية .

لقد ظهـرت هذه المسرحـية فى الستـينيات لتعبـر عن مشاعـر جيل بأكـمله، كفـر بقيـمه المـوروثة، التى قادته إلى مص دمـاء الشـعوب، والعدوان الشائن على مصر، ومذابح فيـتنام .. ولعل غيبة عنصر الحوار تماماً فى تلقى العرض، نظراً لعدم ألفتـنا وإلمامنا باللغة النرويجية، كان السبب الرئيسى فى اخفاقنا فى استيعاب جدليات وتقابلات النص .. فلقد تلقت أعيننا بعداً واحـداً من أبعاد العرض، وأخفقت آذاننا فى اسـتيعاب البعد الآخر .. أى البعد اللغوى .

رغـم ذلك .. وحتى إذا سـلمنا بأن العرض كان ينشـط دلالياً على مستـويين، أحدهما بصرى والآخـر سمعى .. أو أنه كان يرسل مـعانيه على موجتين الـتقطنا منها واحدة وفقدنا الأخرى ، فـعلينا أن نعترف أن العرض جـاء على المستوى البـصرى البحت متـقشفاً أبلغ التـقشف .. متحـرراً .. لا من الملابس .. بل من الدغدغة والزخـرف الحسى الذى امتـلأ به عرض دون جوان البلغارى .. فـقد جاء بطله نحـيلاً شمعـياً، أشبــه بتمثال مـتجرد من دلالات الفـحولة .. وجاءت بطلته سـمراء .. متوسطة العمر .. جسدها مجـموعة من العضلات المحايدة .. ولم تكن شابة غضـة بضــة كراقصـات دون جــوان .. أما الديـكور، فقد هـيمن عليــه اللونان ، الأبيض .. رمز الزفـاف والحيـاة .. والأسود .. رمــز الموت والحداد ..

وصاحب طقس الاغتسال، طقس اللقاء الجنسى، ليخلق دلالة قدسية الحياة، أمـام أشباح الموت والدمـار المعشعـشة فى الذاكرة، والمتـخلفة

أشباحـاً وظلالاً من خلال الإضاءة، التى حولت العـرض كله إلى صورة أشبه ما تكون بالسيلويت . . أما الأداء التمثـيلى، فقد جاء بسيطاً مقتصداً متقشفاً هو الآخر، ومنمطاً يخلو من أى تشبيع حسى أو فائض انفعالى. . ولعل أعلى لحظات العرض انفعالية كانت لحظة غوص البطلة فى ذكريات الحرب والقـتل والدماء، التى حـولت ذلك المشهـد إلى مرثية لشـهداء الحروب العبثية ، عمقها قميصها الأسود، وشعرها الداكن المتهدل، فغدا الفراش الأبيض فى خلفـية المسرح - الذى بدا فـى تلك اللحظة، بمسنده المرتفع، أشبه بالقبر الذى يعلوه شاهد - غدا رمزا لقبور ضحايا الحروب الجماعية.

ولو أن المـتفـقين المـصريين انتقـدوا العرض لأنه لا يفـرق بين الحروب العادلة والحروب الظالمة . . أو لأنه يدعو لرسالة لا نستطيع فى ضوء الانتفاضة الفلسطينية فى لحظتنا التـاريخية الراهنة أن نقبلها . . لما اعترضنا. . لكن أن يعامل المـثقفون المسرح معـاملة الحياة، وكأنه ليس فناً. . وأن يتصوروا أن حرية التصريح والتعـبير والإباحة، إباحية يعاقب عليها قـانون الواقع . . أن يصدمهم الجسد البـشرى الجليل، الذى طالما كان مـوضوع أعظم الرسامـين والمثالين، فـيتحـولون فى مواجهـته إلى مراهقين خائفين، أو وعاظاً متزمتين . . وأن يهرعوا إلى الرقابة والرقيب صارخين باكين . . رغم شكواهم من تعنت الرقابـة السياسى، وسياسات المنع والقمع، التى كان آخر ضحاياها مسرحية الزميل نبيل بدران . . أن

يكون هذا حال مثقفينا، فى مهرجان تجريبى عالمى، يتبنى قيم الثورة والحرية والمغامرة، والابحار فى المجهول .. وأن يصيح المثقف المصرى .. الحقنى يارقيب.. واحمنى من الفتنة، رغم أن الفتنة لم تكن موجودة في الأصل فى العرض النرويجى .. فهذا ما لا يعد مقبولاً، وما يجب أن نراجعه ونثور عليه . لقد كان موقفنا جميعاً من العرض النرويجى .. ولا أستثنى نفسى .. كان موقفنا جميعا موقفاً مشيناً .. وكأننا بشر نعشق الحرية، ونحلم بها، ونتوق إليها نظرياً .. لكنها حين تواجهنا عملياً .. فعلاً حقيقياً صريحاً عارياً .. كعرى المولود ساعة الميلاد .. وفعلاً ابداعياً صريحاً عارياً، كعرى الأم المقدس ساعة الميلاد.. حين تواجهنا الحرية فى جلالها وصراحتها، نجفل ونرتد .. لا نجرؤ على مواجهتها وتحمل مسئولياتها وتبعاتها .

لم يعترض أحد أو يرفع صوته احتجاجاً على الإثارة الجنسية التى غلفت كل مشاهد الاغتصاب فى عرض دون جوان .. على سبيل المثال.. فقد غلفت هذه المشاهد بملابس الممثلات الشفافة، التى تعمدت الإثارة دون المواجهة .. كما غلفت بالملاءات البيضاء المعلقة على حبل الغسيل، والتى تبدت من خلفها الأرجل شبه العارية التى تطلق عنان الخيال دون صدمة المواجهة .. وكأن الفعل الجنسى فى إطار الاغتصاب جميل .. لكنه قبيح ومرفوض فى إطار الحب الصريح ! لقد سألتنى ابنتى يوماً : «لماذا تحذف الرقابة التليفزيونية مشاهد الحب من المسلسلات الأجنبية» - وكانت تعنى القبلات والأحضان التى تعبر عن

الحب - «بينما لا تتورع عن عرض مشاهد العنف ضد المرأة .. مثل الضرب والركل وشد الشعر؟» وأضافت: «كأن الحب والحنان حرام والعنف والقسوة حلال !» .. وهكذا.. كان الاغتصاب حلالاً فى دون جوان وجميلاً ومقبولاً .. وكان الحب الصريح الواضح الحنون حراماً فى العرض النرويجى .

إن ما يحول العرى من فعل فاضح يعاقب عليه القانون، إلى معنى إنسانى نبيل، وتشكيل جمالى، هو الفن . فالعرى فى الشارع قبيح، لأننا فى سياق الحياة والحاجات والغرائز .. أما العرى فى اللوحة الفنية.. مسرحاً كانت أم لوحة تشكيلية .. فهو صلاة تبتل وشكر وتمجيد لإبداع الخالق .. وتقديس للجسم البشرى وتكريم له .. فنحن هنا فى سياق الفكر المتجرد والجمال والإبداع .. إبداع الخالق والفنان .

إن العبرة فى النهاية، تكمن فى الهدف والمعالجة الفنية .. فهناك عرى الإباحة، أى التصريح بالمعانى من خلال التشكيل الجمالى للجسد البشرى، فى بساطته وجلاله وضعفه .. وهناك عرى الإباحية .. أى إثارة الغرائز الحيوانية الصرفة الوحشية .. ولأننا لم نفهم العرض النرويجى، فقد تصورنا إباحته إباحية .. وانسقنا فى هوس أخلاقى ضيق متزمت إلى الرقيب نطالب بفرض الوصاية، وسحل فنان عظيم مثل العصفورى .. ولم تكن غلطة العصفورى .. أو العرض النرويجى .. بل هى بنية التخلف تطل برأسها مرة أخرى وليرحمنا الله .. وليرحم مفكرنا الكبير لويس عوض، الذى يتعرض هذه الأيام لأبشع حملات محاكم التفتيش الفكرية .

من سويسرا ، ١٩٩١ : تجربة جديدة فى

مسرح الطفل

لا تكاد تخلو عروض الأطفال عادة ، وخاصة الدرامى منها ، من هيكل قصصى ما ، ينتظم جزئيات العرض ، وقد يتنوع قوة وضعفاً .

وربما كان الهدف الرئيسى من عنصر الحدوتة فى عروض الأطفال هو تدريب الصغار من خلال عاملى التوقع والمفاجأة على استكشاف العلاقات التى تنتظم معطيات العالم من أحداث ومواقف وشخصيات ، مع استثارة خيالهم ليطرح بدائل جديدة للعلاقات السائدة ومنظومات معرفية مبتكرة .

ورغم ذلك ، كثيراً ما نجد أن هذا العنصر الهام ، أى عنصر الحدوتة، يمثل نقطة ضعف قاتلة فى الغالبية العظمى من مسرحيات الطفل. فالقصص عادة تجئ قديمة ، مملة ، مستهلكة ، ذات نبرة وعظية عالية، ونزعة تعليمية وتلقينية خانقة ، كما أنها تنحصر فى عدد ضئيل من الأفكار والموضوعات ، لا تخرج عنها ، وتستحضر فى المسرحية تلو المسرحية نفس الأنماط القديمة من الشخصيات والصراعات الأحادية الأبعاد، الساذجة .

ولعل أخطر الأضرار التى قد تنشأ من جراء تلك النمطية والمحدودية التى تسم عـروض الأطفـال فى بلادنا، هو إضـعاف ملكة الـخيـال عند الطفل، والقضاء على إحساسه بالدهشـة إزاء العالم، وقولبة رؤيته للأمور وردود أفعاله تجاه الحـياة والآخرين . فالطفل ينحو بطبيعـته إلى التماس الحماية عند الكبار، ويسعى لإرضـائهم خوفاً من الاهمال والرفض . وما أسهل أن يستغل الكبـار، هذا الخوف الغريزى من الرفض، وتلك النزعة للامتثال، ليلقنوا الطفل شروط القبول والحماية من خلال المسرح والأدب الذى يخاطبه . ولا تخرج تلك الشروط عادة عن ضرورة الطاعة العمياء، والخضوع المطلق لمفاهيم وقوالب الأيديولوجية السائدة . وهكذا، يتحول الطفل من مشروع مسـتقبلى ينتظر التحقق، ومن طاقة قادرة على التـغيير من خلال مـساءلة وتمحيـص السائد، إلى نسخة بـاهتة مكررة تنضم إلى القطيع .

وقد يحـدث فى حالات نادرة، أن نجد عـرضاً للأطفـال يتخلى عن مفهوم التلـقين الآلى، والوعظ والإرشاد، ليتبنى منهجـاً معرفياً حقـيقياً، فيجـعل هدفه الرئيسى تشجـيع الطفل على استكشاف الحـياة من حوله ، بعيـداً عن الفرضـيات والقـوالب المسـبقة ، وعلى تـأمل معطياتـها من وجهات نظر متعددة ومتباينة ليستخلص فى النهاية نتائجه وأحكامه بنفسه، فى مرونة وسماحة، تعترف بتعددية المنظور ونسبية الأحكام .

ومن تلك العروض الـنادرة، كان عرض مـسرح الأطفال الســويسرى ميلى – مـيلو ، الذى صمـمه الفنان الإيمـائى السويسـرى رينيه كـوليه،

بالتعاون مع أربعة من شباب المسرح المصرى ، وعرض صباحاً على مسرح السامر على مدى أسبوع، ثم ارتحل إلى الأقاليم ليقدم فى عدة محافظات .

جاء العرض خالياً تماماً من الأكليشيهات المعهودة فى مسرحيات الأطفال، فاستعاض عن عنصر القصة بسلسلة من المواقف العادية فى الحياة اليومية ، طرحها فى لقطات سريعة متوالية مبتكرة ، فنزع عنها غبار الاعتياد ، واستعاد لها عنصر الغرابة والدهشة والجدة ، فتحولت فى مجموعها إلى دعوة لإعادة التأمل فى الحياة من حولنا لاكتشاف جمالها وتنوعها، وبهجتها وألمها، بل وطاقة السحر الكامنة فيها تحت ركام القوالب والأنماط .

بدأ العرض عفوياً تلقائياً فى مجموعه ، تتوالى لقطاته واسكتشاته فى سرعة وحيوية دون افتعال، وكأنها من وحى الخاطر، ارتجلت فى التو واللحظة . لكن تلك البساطة الظاهرية لم تكن سوى حصيلة رؤية عميقة، وخبرة طويلة، وتخطيط فنى بارع .

تبنى العرض فكرة استكشاف الحياة من حولنا منطلقاً له، وجسدها من خلال تكنيك التكرار والتنويع، فى مجموعة من المشاهد اللاهثة التى شكلت قسمين متمايزين : قسم تنتظمه قيمة اكتشاف البشر من حولنا والعلاقة مع الآخر ، وقسم تنتظمه قيمة اكتشاف علاقة البشر بالمحيط المادى للحياة .

وفى القسم الأول، اختار كوليه موقفاً متكرراً معتاداً، هو موقف اللقاء العابر فى الشارع مع بشر نعرفهم، وقد تربطنا بهم علاقات متنوعة، وكرر هذا الموقف من خلال التمثيل الصامت، فى تنويعات كشفت من خلال ردود الأفعال المبالغة ، التى أثارت ضحكاً عاصفاً بين الصغار ، كافة المشاعر المتباينة التى تربطنا بالآخرين، ما بين حب وصداقة، وغيرة ونفور، وتآزر وعدوانية، وتكلف واصطناع وتلقائية، وكأنه يعطى الأطفال درساً فى كيفية تحليل وتفسير شفرة الإيماءات والسلوكيات الاجتماعية، ويخوض معهم رحلة معرفية ممتعة، خلف كل الأقنعة ، رحلة تحتفل بالصدق والحب، كما تحتفل بدرامية الحياة وثرائها وتنوعها، حتى فى جوانبها السلبية .

ورغم سرعة هذه اللقطات العابرة، التى كان بعضها لا يستغرق سوى ثوان معدودة ، فقد استطاع كوليه أن يشكل من خلالها فى أحيان استعارات مسرحية بليغة، ذات عمق إنسانى ولمسة فلسفية ناضجة . فعلى سبيل المثال، فى إحدى اللقطات ، يلتقى رجل أوروبى أبيض أعمى (يمثله كوليه نفسه) بامرأة مصرية سمراء وعمياء أيضاً (تمثلها منحة زيتون) ، وتصطدم عصاه بعصاها وهما يعبران المسرح، فيبدءان فى محاولة التعرف على الآخر من خلال تلمس الوجه والأيدى . ثم يخلع كل منهما نظارته السوداء، ويضعها على عينى الآخر ، وفجأة تشرق المعرفة على وجهيهما، ومعها أحاسيس الألفة والسعادة، لكن ما أن

يستعيد كل منهما نظارته الأصلية، حتى تنقطع حبال الود والألفة، ويعودان إلى الوحدة والعزلة، ويمضى كل فى طريقه، يتلمس خطاه بعصاه . ورغم روح الفكاهة التى طبعت هذا المشهد، كما طبعت كل جزئيات العرض ، فقد حمل نبرة آسية، وتعليقاً بليغاً على علاقة الأنا والآخر، وعلاقة الشرق والغرب، قد تعجز مأساة بأكملها عن تجسيده بهذا القدر من التأثير والاختزال .

وفى مشهد آخر ، يتحلى بنفس العمق والفكاهة والرهافة، والحس الفلسفى ، نرى نفس الرجل يعبر المسرح، فيصطدم بنفس المرأة وقد أصابتها عاهة جديدة، وهى التقلص العصبى فى أحد ذراعيها . وما أن يتصافحان، حتى تتوقف الهزات التشنجية . لكن حين تفترق الأيدى، لا تلبث الهزات والتقلصات أن تعود . ويتكرر التقاء الراحات وانفصالها مرات سريعة ، ثم يتبادل الطرفان النظرات ، ويرسل كل منهما البصر إلى الطريق المخالف للآخر، الذى كان ينتوى أن يسلكه ، ثم يعقد الرجل العزم، ويتأبط ذراع المرأة، ويمضيان فى طريق واحد .

ولا يعنى هذا الإلحاح على قيم التراحم الإنسانى، والتفاهم الحضارى، أن العرض يغفل الجانب المؤلم والمظلم من العلاقات الإنسانية فكوليه يؤمن أن الطفل فى رحلته المعرفية، لابد وأن يتلمس الحقيقة ، كل الحقيقة ، مهما كانت مؤلمة ، وينبغى أن يتعلم التعايش مع جوانبها المظلمة، من خلال روح التسامح والفكاهة ، بل وأن يحتفل

بها ، لما تضفيه على الحياة من تنوع درامى وثراء . لهذا ، سرعان ما نرى فى مشهد آخر شاباً (يمثله يحيى أحمد)، يلتقى بفتاة (تمثلها أمينة سالم)، ويقبض على كفها محيياً ، فإذا بالكفين تلتصقان وكأنهما ثبتا بغراء . وبينما يحاولان الفكاك كل منهما من قبضة الآخر ، يدخل مجدى كامل من ناحية، ومنحة زيتون من ناحية أخرى، ويحاولان إنقاذ يحيى وأمينة من مأزقهما ، لكن محاولاتهما تنتهى بالتصاقهما هما أيضاً بالشاب والفتاة، ويغوص الجميع فى الغراء اللامرئى، وكأنهم جميعاً قد غرقوا فى بحر من العجين . وفجأة ، يدخل كوليه إلى المسرح ، وكساحر ، يفض الاشتباك ، وينصرف الجميع فرحين بالنجاة . حينئذ ، يصفق كوليه بيديه فرحاً ، وإذا بهما تلتصقان، وكأن عدوى الغراء الإنسانى المرعب قد انتقلت إليهما !

ويمضى كوليه فى رحلته المعرفية الاستكشافية الجريئة مع الأطفال دون حرج، فيلمس معان ومواقف قد يراها البعض فوق إدراك الطفل، أو مما ينبغى أن نخفيه عن الطفل . فها هو مشهد يعرى فى آن واحد معانى الحمق والخيانة والزهو الأختل ، يلتقى فيه شاب وخطيبته بصديق لامع، وإذ يفيض الشاب فى وصف محاسن معبوده ومثله الأعلى، ويستغرق فى استعراض بطولاته وغزواته وانتصاره استغراقاً ينسيه ما حوله ، يتبادل الصديق النظرات مع الخطيبة، ثم يتركان الخطيب سادراً فى شطحاته اللغوية، وينصرفان معاً وقد تأبط كل منهما ذراع الآخر !

وينتقل كوليه فى الجزء الثانى من العرض إلى فحص علاقة الإنسان بالعالم من حوله ، ويمهد لهذا الانتقال بمشهد إيمائى رائع، تجسد لنا فيه يداه الحساستان، صراعات القوة والنفور والتلاقى، فى عالم أعماق البحار، بين الأسماك، فى متتالية أسماها «الحياة فى الأعماق»، أظلم فيها المسرح تماماً، باستثناء دائرة من الضوء تركزت على كفيه .

وبعد هذا المشهد، أطلق كوليه لخياله العنان فى استكشاف إمكانات الأشياء، بعيداً عن هويتها المحددة، واستخداماتها النفعية المألوفة . ففى مشهد من هذا الجزء، نرى مكنسة عادية، ذات يد طويلة، ترقد على الأرض فى ألفة اعتيادية ، ثم يقترب منها يحيى أحمد ومجدى كامل، ويشرعان فى اللهو بها كطفلين، فإذا بها تتحول فى أيديهما إلى شئ جديد وجميل وسحرى ، فهى فى لقطة جيتار، وفى أخرى تلسكوب، أو منظار مقرب، وفى غيرها مدفع رشاش، ثم حربة ثم فرشاة حمام. . . الخ . وبعد هذا اللهو الإبداعى، الذى ينزع عن المكنسة هويتها النفعية المعتادة، ويكتشف طاقاتها التشكيلية الأخرى، فينقلها من إطار العمل اليومى الشاق، الذى يخلو من الجمال والإبداع، إلى عالم الفن والخيال، تدخل إلى المسرح أمينة سالم فى شخصية الأم التقليدية، التى تبرزها «مريلة» المطبخ التقليدية، فتوبخ الطفلين، وتنزع منهما المكنسة، وتنخرط فى حركات كنس آلية، تعيد للمكنسة هويتها المتواضعة، لكنها فجأة تتوقف ، وكأنما أصابها مس من طاقات السحر والخيال التى فجرها

الطفلين ، فتتأمل المكنسة برهة ، ثم تحتضننها كما لو كانت جيتاراً، وتخرج بها من المسرح وكأنها ترقص على إيقاعات فالس لا مسموع .

وفي مشهد آخر لا ينسى، يصور رجلاً وآلة حفر أوتوماتيكية ، نرى كوليه وقد انتقلت إليه عدوى الاهتزازات الألية لماكينة الحفر، فلا تكاد تفرق بين الرجل والآلة، ثم يدخل صديق ويصافحه محيياً، فإذا بنمط الاهتزاز الآلى ينتقل إليه ، وإذ يصافح آخر وآخر، تنتقل عدوى «رتم» الآلة إليهم، فيتحول المسرح برمته إلى عالم انتظمته إيقاعات الثورة الصناعية المدنية الحديثة، والتهمت عفويته البشرية . وحين تتم دورة السلام، وتكتمل بعودة المصافحة إلى عامل الحفر، الذى كان قد تجمد هو وآلته حين انتقلت الطاقة الآلية من كليهما إلى الآخرين ، نجدهما يقفزان عودة إلى الحركة والحياة ، ولكن بنفس الطريقة، وعلى نفس النمط الآلى العقيم .

تتعدد المشاهد والمواقف ، وكلها يستحوذ على الخيال ويمتلك الذاكرة. وليت الذاكرة تسعفنى بسرد بقية المشاهد ، ولكن هيهات ، فهذا يحتاج لمشاهدات عديدة . ولكن ما اختزنته الذاكرة كان فرحة، ولقاء بكراً، وفناً رفيعاً يرتدى حلة البساطة والتلقائية، واحساساً بالمتعة الدهشة، عشته مع مئات من طلبة المدارس الحكومية، الذين انطلقوا ذات صباح ليعايشوا، ربما دون أن يدروا - رحلة ثورة ومتعة وإبداع .

من أسبانيا، ١٩٩٢

يا زمان الوصل فى الأندلس وفلسطين

تبدو موتريل على الخريطة قريبة منا، لا يفصلنا عنها سوى البحر . لكن الرحلة إلى هذه المدينة الساحلية الصغيرة ، النائمة على السفوح الجنوبية لسلسلة جبال سييرانيفادا ، استغرقت ٢٤ ساعة كاملة ، غيرت فيها الطائرة ثلاث مرات ، وانتظرت مع رفيقى فى السفر - د. سمير أحمد - ساعات بالمطارات ، ثم ركبنا عربة قطعت المسافة بين ملقا وموتريل على الطريق الساحلى فى ساعة ونصف . وحين وضعت حقيبتى فى الفندق المجاور لقرية سالوبرنيا - على بعد سبعة كيلو مترات من موتريل ، ورأيت من نافذة الغرفة التلال الخضراء العالية، تنساب فى نعومة إلى البحر، وخلفها القمم الثلجية الشاهقة ، ولمحت أحد أبراج قلعة عربية قديمة فى حديقة الفندق - كانت هنا يوماً واندثرت ، تبدد إحساسى بالزمن فجأة وتبخر، وطافت برأسى صور ورؤى من الزمن الغابر، وتبدى الماضى البعيد حاضراً زاهياً ملحاً، وكأن رحلتى الطويلة كانت فى الزمان لا المكان - رأيت ممالك قديمة تبرق لحظة ثم تختفى، ومآذن وقلاعاً وقصوراً تزهو بحدائقها الغناء المترامية، ومدناً عربية زاهرة، تموج بالحضارة والفنون . ثم غامت الصور فى عينى واختلطت . بكيت

عزنا القديم وفردوسنا المفقود فى الأندلس ، كما يبكى كل عربى يزور قصر الحمراء فى غرناطة - آخر معاقل العرب ، ووجدتنى أردد دون وعى:

« يا زمان الوصل فى الأندلس ، لم تكن إلا حلمًا فى الكرى أو خلسة المختلس »

ألحت علينا فكرة «الوصل»، وهذه الكلمات، طوال أيام المهرجان، فقد تزامن مع احتفالات الأندلس بمرور ٥٠٠ عام على اكتشاف أمريكا وعلى طرد العرب. وفى إطار هذه الاحتفالات شاهدنا على شاشات التليفزيون الاحتفال الرمزى بإلغاء قرار طرد اليهود عام ١٤٩٢، الذى حضره ملك أسبانيا وقرينته فى المعبد اليهودى فى مدريد ، وكنا نتمنى أن يعقد احتفال رمزى آخر، يمجد إنجازات الحضارة الإسلامية فى أسبانيا على المستوى الرسمى . لكن يبدو أن العرب قد تقاعسوا فى طلب هذا، بينما أصر عليه بإلحاح اللوبى الصهيونى العالمى .

لكن القيادات الثقافية فى أسبانيا ، والحق يقال ، لم تتقاعس عن الإشادة بأمجاد الخلافة الإسلامية فى الأندلس، وتأثيرها العميق على الحضارة والفنون ، وسماحتها الدينية والفكرية المستنيرة . ففى قصر الحمراء بغرناطة . أقام الأسبان معرضاً للفنون الإسلامية الأندلسية فى القرنين الرابع والخامس عشر ، استقدموا إليه معروضات من شتى متاحف العالم . وفى مدينة إشبيلية، ستحتل الفنون والمنجزات الحضارية

الإسلامية مكاناً بارزاً من خلال مشاركات الدول العربية فى معرض إكسبو ٩٢ العالمى . وفى موتريل ، كانت حلقة البحث الرئيسية علي مدى ثلاثة أيام عن الأندلس العربية، وذكرى تعايش الديانات والثقافات فيها (انظر مفكرة المهرجان) .

كانت ذكريات الأندلس العربية تحاصرنا كل صباح من خلال الندوات واللقاءات، وتتجسد حاضراً موجعاً فى مأساة فلسطين - ذلك الفردوس الآخر الذى فقدناه، أو نوشك أن نفقده تماماً - وكانت المقارنة بين حال اليهود والعرب فى الوطن المحتل مجحفة ظالمة للعرب وعميقة الإيلام .

وفى العروض المسرحية فى المساء، كانت الذكريات تتردد فى صور منوعة تختلف حدة وخفوتاً ، صراحة ومواربة . ففى العرض الفلسطينى عمود النور - القادم من قلب الوطن المحتل - وحدت صورة الفردوس المفقود صراحة بين الأندلس وفلسطين، وجسدت كأبلغ ما يكون التجسيد تجربة السقوط أو الانكسار، والارتحال والاغتراب، والحلم بالعودة . وفى العرض اليونانى، الفرس، للإغريقى القديم إسخيلوس، عايشنا فى انهيار مملكة الفرس العظيمة ذكرى انهيار الأندلس، وتجرعنا مرارة الفقد، وبكينا كما تبكى النساء على ملك لم تحفظه كالرجال - كما قالت لابنها أم آخر ملوك غرناطة . وفى كاليجولا المصرية، شاهدنا سقوط رجل وملك عظيم، وفى دون جوان الفرنسية، تكررت صورة السقوط من المجد

إلى هوة الجحيم ، وفى الفيل يا ملك الزمان المغربية، استدعت صورة الملك الشرقى الطاغية صور ملوك الطوائف، كما استدعت صورة الفيل الأسطورى المدمر صوراً لممارسات القمع الوحشية، التى تمارسها السلطات الإسرائيلية ضد الشعب الفلسطينى . أما العرض التونسى فهمتللا لتوفيق جبالى ، فقد كان برمته استعارة شعرية بليغة، وحدت كل الأزمنة فى مكان واحد، هو الأرض الخراب، كما وصفها اليوت فى قصيدته الشهيرة - أرض شهدت فناء العالم ، سكانها الباقون أرواح هائمة ، معذبة ، شائهة ممسوخة .

وإلى جانب هذه العروض ، كانت هناك أمسيتان شعريتان دراميتان، قدمتهما المؤسسة الأسبانية العربية للمسرح ، الأولى، بعنوان السيفاراد (أرض اليهود الأسبان)، من تأليف خوسيه مونليون بن ناصر، والثانية، الفردوس المحطم ، من تأليفه أيضاً، بالاشتراك مع محمد كاخات، وقد تضمنت أشعاراً للخليفة المعتمد، ومحمد درويش، وشعراء آخرين مجهولين، مع موسيقى وعزف على العود للفنان المغربى محمد متوكل ، وكان الإخراج فى الحالتين للأسبانى فرانسكو أورتونو، بمساعدة فريق الممثلين وآخرين . وفى هذين العرضين، تجلت صورة الأندلس العربية كفردوس مفقود من منظور عربى يهودى ، وإن تغلب المنظور اليهودى شيئاً ، لكننى أترك الحكم فى هذا الأمر لمن يجيدون اللغة الأسبانية التى قدم بها العرضان (وكانت اللغة فى كليهما هى وسيط الإرسال الأول

والأساسى)، أو فلننـتظر حتى يُترجم النصـان كما طلب بـإلحاح الفنان سعد أردش .

والآن حان الوقت للحـديث الفنى عن عروض المهرجـان، بعد هذه المقدمة التى ربما طالت أكثر مما ينبغى، لكن عذرى فيها أننى أردت من باب الأمانة أن أضع القارئ فى الإطار الفكرى والوجدانى الذى تمت من خلاله عملية التلقى الفنى للعروض .

العروض

كان عرض الافـتتاح هو دون جوان الأصلى لفرنسـا ، وكان المكان هو المسرح الرئيسى فى المدينة - لا صالا كوليسيو فينياس - وكان حتى عهد قـريب داراً للسينما . ولأن المبنى لم يتم تحويله تمـاماً بعد إلى دار عرض مسـرحية ، كانت مقاعـد الصفوف الأماميـة خشبية جامـدة مؤلمة (كالعادة فى دور العـرض السينمائى)، واستحالـت الرؤية الكاملة للممثل على خشبة المسرح، التى افتـقرت إلى زاوية الانحدار المألوفة فى الأماكن المصممة أساساً للعروض المسرحية . كانت رؤية الممثل فى هذه المقاعد تتوقف عند الركبة - إذا كان واقفـاً - وعند الرقبة إذا جلس . أما إذا رقد على خشبة المسرح، فكان يختفى تماماً . وقد سبب لى هذا ضيقاً بالغاً، فكنت بين الحين والآخر أقف، وأشرئـب بعنقى حتى يتصلب، لأرى ما يدور على أرضيـة الخشبـة، ثم أضطـر للجلوس حين يضـج الجـالسون

خلفى بالشكوى. عانيت كثيراً فى مشاهدة هذا العرض، لكنه كان يستحق المعاناة ، وتعلمت من تلك الليلة درساً مفيداً ، فصعدت فى اليوم التالى إلى «البلكون»، حيث المقاعد وثيرة، والرؤية كاملة، رغم البعد وقصر نظرى. لم أكن وحدى، فقد تنبه آخرون إلى أفضلية البلكون ، وفى الليلة الثالثة من المهرجان، كادت الصالة أن تخلو تماماً من المتفرجين، مما أرغم إدارة الدار- رحمة بالممثلين - على إجبارنا على ترك البلكون والجلوس فى الصالة، حتى لا يواجه الممثلون فراغاً مظلماً مريعًا !

ورغم سوء خشبة المسرح - أو «الركح» كما يسميه أخواننا فى المغرب العربى - وعدم ملاءمتها معمارياً للعروض المسرحية، فقد زودت دار العرض بأجهزة صوت وإضاءة جيدة متقدمة ، وكان هذا من حسن حظ العروض ، فلولاها لما تمكن الفرنسيون من تحقيق عرضهم دون جوان فى اكتمال روعته وبهائه فى افتتاح المهرجان .

كان العرض باللغة الأسبانية ، مما سبب لى ضيقاً شديداً خاصة وأنه مكتوب أصلاً بالفرنسية . وهذا لا يعنى أننى أجيد الفرنسية لكن معرفتى بها تفوق بمراحل معرفتى بالأسبانية التى أجهلها تماماً باستثناء بعض الكلمات التى تشترك فى أصلها اللاتينى مع لغات أوروبية أخرى.

ورغم ذلك، لم نجد جميعاً صعوبة فى تتبع العرض ، فقصة دون جوان مألوفة لنا جميعاً ، وقد ساعدنا التجسيد المسرحى الفصيح على الإلمام بمحتوى المشاهد .

جاءت بالعرض فرقة إنفلونس فيفيه - باليه ، نسبة إلى ممثلتها الأولى ومدربة ممثليها كلودين فيفيه ومخرجها جان لوك باليه - وفى العرض الذى رأيناه تولت ليونور جاليندو - فروت مهمة إعداد النص الأسبانى وتدريب الممثلين أو - بمعنى أصح - الممثلات ، فقد قامت النساء بكل الأدوار فى هذا العرض ، بما فيها أدوار الرجال، وعلى رأسهم زئر النساء الأعظم، والرمز الشعبى للفحولة دون جوان ! وكان النص أيضاً من تأليف امرأة .

ولعل لويز دوترلينى (Lousie Doutreligne) هى أول امرأة فى تاريخ المسرح تتعرض لشخصية دون جوان وتتجاسر على اقتحام هذا الموضوع الذكورى الخالص. وقد استلهمت فى معالجتها المسرحية له منابعه المسرحية الأولى فى مسرحية الأسبانى تيرسو دى مولينا - وكان رجل دين ورع، وكاتباً مسرحياً خصباً غزير الانتاج، وصلنا من انتاجه ٨٦ مسرحية، ويقال أنه أبدع فى حياته ٤٠٠ مسرحية، ويعده البعض أفضل كاتب مسرحى أسبانى فى القرن السابع عشر بعد معاصره لوبى دى فيجا.

كان تيرسو دى مولينا أول كاتب مسرحى يتناول شخصية دون جوان الأسطورية كما نسجها الأدب الشعبى الأسبانى، وذلك فى مسرحية **محتال إشبيليه والضيف الحجرى** (ـ١٦٣٠) . وربما كان أحد الأسباب التى دعت المؤلفة لاستلهام هذا المصدر دون غيره ما عرف عن تيرسو دى

مولينا من نـصرته للنساء، وولعه بتـصويرهن فى مـسرحيـاته فى صورة شخصيات تتمتع بالحذق والمكر والذكاء . وربمـا كان لولعه أيضاً بحيلة تنكر النساء فى زى الرجال، واستخدامه المتكرر لها فى كوميدياته أثر فى تنفيـذ هذه المسرحيـة الجديدة من خلال النساء فـقط، بما فى ذلك أدوار الرجال .

وقد حذت دوترلينى حذو تيرسو دى مولينا فى تقسيم مسرحيتها إلى قسمين : الأول يتتبع مغامرات البطل فى سدره وغيه، والثانى يصور لقاءه مع تمثال غريمه الذى قتله، ودعوته الساخـرة للتمثال على العشاء، وتلبية التمثال لهذه الدعوة التى تنتهى بسقوط البطل فى هوة الجحيم .

لكن دوترلينى اختلفت عن سابقهـا فى منظور التناول، فاختارت أن تتناول الشخـصية المحـورية من خلال أعين مـجموعة من طالبـات أحد المعـاهد التعليمـية فى أواخر القـرن السابع عشـر، وأن تطرحها مـغلفة بخيالهن وأحلامـهن، ومخاوفهن ورغباتهن المكبوتة . ولهـذا استخدمت صيغة المـسرحية داخل المسرحية فى الـبداية والنهاية، وطرحت العرض بأسلوب متمسرح صريح، لا يخلو من الشاعرية والجدية والتأمل أحياناً ، كما لا يخلو من المرح والصخب، والخيال الطفولى، والمحاكاة الساخرة أو البرلسك، وهو فى كل هذا ينطلق فى حيوية متألقـة عارمة ليحقق متعة مسرحية نقية صريحة متوهجة .

ويشير عنوان المسرحية الكامل بوضوح إلى صيغة المسرح داخل المسرح، فهو يقول : **دون جوان الأصلى لفتيات كلية سانت سير فى عام ١٦٩٦ من صياغة تيرسو دوترلينى باليـيه** (وهى أسماء المؤلف القديم والمؤلفة الحديثة ومخرج العرض) .

تنطلق المسرحية من كلية سانت سير التى أنشأتها عام ١٦٩٦ امرأة تدعى مدام دى مانتينون كانت تؤمن بالمسرح كوسيلة للتعليم . وفى البداية، تظهر هذه الشخصية فى أعلى المنظر المسرحى، الذى يفضى إلى سلم حلزونى عريض، ترى على درجاته الأخيرة أسفل مجموعة من الفتيات فى أعمار مختلفة، وقد ارتدين ملابس النوم وأردية الرأس البيضاء، ويحملن الشموع فى طريقهن إلى عتبر النوم . لكنهن يتوقفن حين تشرع إحداهن فى قراءة قصة دون جوان من كتاب فى يدها ، وسرعان ما تتخاطف الأيدى الكتاب، ويعلو إيقاع السرد إذ تتبدل الأصوات وتتناوب ، ومعه تبدأ الفتيات فى تغيير ملابسهن استعداداً لتقديم عرض لمسرحية **دون جوان الأصلية** .

وفى المشهد التالى، تدخل فتاة ترتدى زياً رجولياً أحمر، من طراز أزياء النبلاء فى أوروبا فى بداية القرن السابع عشر، وتشرع فى تمثيل شخصية دون جوان، ثم لا تلبث أن تلحق بها أخرى فى زى مماثل تماماً، لتمثل هى الأخرى دون جوان . وهكذا، تنقسم شخصية دون

جوان بين امرأتين تتبادلان تمثيل دوره، تشتركان أحياناً فى تجسيده معاً فى صورة المحاورة أو رجع الصدى، بينما تقوم ٩ ممثلات بأداء بقية الأدوار وهى عديدة ، تطلبت أن تؤدى كل ممثلة أكثر من شخصية، وأحيانًا أربع أو خمس شخصيات على التوالى .

وقد أدى انقسام الدور الواحد بين أكثر من شخصية - أو صورة مسرحية - إلى جانب التحول السريع للممثلات من دور إلى آخر، من شخصية إلى أخرى، إلى درجة من اختلاط الرؤية لدى المتفرج، وإلى شئ من الإحساس بالدوار الذى تشوبه النشوه والدهشة ، واقترب بعالم المسرحية وجوها العام من عالم الأحلام، الذى لا يعترف بثبات هوية البشر أو الأمكنة أو الأزمنة، والذى - كما قال سترندبرج فى مقدمته لمسرحيته الحلم - «تنقسم فيه الشخصيات وتتضاعف وتتكاثر ، وقد تذوب إحداها فى الأخرى فتبهت أو تزداد كثافة، ثم تنفصل عنها لتعود فتتحد معها» .

وقد ساهمت الموسيقى التصويرية التى اختارها كريستيان جومى من مؤلفات الموسيقار الإيطالى فيفالدى ، ومقاطع الكورال التى أداها فريق التمثيل بإتقان بديع ، فى تكثيف جو الحلم الذى ساد المسرحية . لم يكن اختيار فيفالدى عشوائياً ، بل كان محسوباً بذكاء فنى حاذق ، فهو ينتمى تاريخياً إلى أواخر القرن السابع عشر والنصف الأول من القرن الثامن عشر، وهى فترة قريبة من الفترة التى تصورها المسرحية من خلال كلية سانت سير ، وكان أيضاً مثل مدام دى مانتينون معلماً يؤمن بفعالية

الفن فى التربية، وكان يدرس الموسيقى فى مؤسسة تعليمية خيرية لليتيمات واللقيطات فى مدينة البندقية فى إيطاليا، تدعى «أوسبيدالى دللا بييتا» . وإلى جانب ذلك، كان فيفالدى أيضاً رجل دين مثل الأسبانى تيرسو دى مولينا (وإن لم يدخل الكنيسة)، وكان معاصروه يداعبونه أحياناً بلقب «القس ذو الشعر الأحمر» .

إن صورة فيفالدى التى تستدعيها موسيقاه، تتحول إلى عنصر بناء فنى فاعل ، فهى توحد من ناحية بين شخصية تيرسو دى مولينا وشخصية مدام دى مانتينون (فهو كالأول رجل دين وفنان ، وكالثانية معلم للفتيات يؤمن بالفن) ، وهى من ناحية أخرى تستحضر إلى عالم المسرحية المركب مكاناً آخر، وصورة لكلية بنات أخرى، فى بلد آخر .

وهكذا، تتعدد هوية المكان والزمان فى المسرحية، وتتوحد، ثم تعود لتنفصل ، فنحن حيناً فى فرنسا عام ١٦٩٦ ، ونحن حيناً فى أسبانيا فى بداية القرن السابع عشر ، ثم تحملنا موسيقى فيفالدى أحياناً كثيرة إلى البندقية وإيطاليا فى بداية القرن الثامن عشر ، لكن فى كل الأحيان، ومهما اختلفت الأمكنة ، يظل الفن - مسرحاً كان أم موسيقى - مصدر الهام، وطاقة روحية تصل الدين بالدنيا، وتذيب رجل الدين والفنان والمعلم فى هوية واحدة .

وإلى جانب صيغة المسرحية داخل المسرحية، التى تستحضر اشبيليه دون جوان داخل كلية سانت سير الفرنسية ، وتذيب شخصية مديرته فى شخصية تيرسو دى مولينا - مؤلف محتال أشبيليه ، كما

تذيب الهوية الجنسية والنفسية للفتيات من خلال تبديل الأدوار المستمر وتقمص أدوار الرجال ، وإلى جانب الموسيقى التى تستحضر البندقية ومؤسسة الأوسبيدالى دللا بييتا داخل أشبيليه وكلية سانت سير فى آن ، وتوحد فى صورة فيفالدى كلا من مديرة سانت سير ومؤلف محتال أشبيلية ، لعب الديكور أيضاً دوراً هاماً فى تحقيق درجة عالية مما يمكن أن نسميه بالسيولة والتعددية الزمانية والمكانية، مما ساهم فى تكثيف إحساس المتفرج بالدهشة المنتشية، وبأجواء السحر والأحلام .

كان الديكور الذى صممه ألان جوشيه فى آن شديد البساطة ، شديد الثراء فى إمكاناته الدلالية . كان قطعة واحدة تتشكل من سلم حلزونى عريض - يشبه المروحة - على اليمين ، يتصل أعلاه بكوبرى علوى ، يمتد فى ارتفاع تدريجى إلى اليسار، ثم ينحدر فجأة فى خط مستقيم حاد، مشكلاً كتلة صماء توحى بجبل شاهق. ويتصل بهذه الكتلة من الخلف سلم حلزونى عريض آخر (نراه خلف الكوبرى فى الفتحة بين السلم الحلزونى الأمامى على اليمين والكتلة المستقيمة على اليسار) . وإذ تتصل درجات السلم الخلفى السفلى بصرياً بجسد السلم الأمامى تتشكل دائرة عميقة تحت الكوبرى، تمثل أحياناً طريقاً ضيقاً ، أو حجرة ، أو حانة، أو هوة الجحيم فى المشهد الأخير . وأضاف جوشيه إلى تصميمه بابين سريين (trap doors) ، أحدهما فى الكوبرى العلوى، والآخر فى الحائط الأيسر للدائرة العميقة تحت الكوبرى العلوى . وقد وظف

المخـرج باليه هذا الديكور البسيط توظيفـاً دلالياً منوعاً ودون مهـمات مسرحية تذكر (اللهم إلا تابوتا، ونموذجاً طفولياً لسفينة وبالونين وبعض الشـموع) فـاستطاع بأبسط الامكانـات أن يحملنا من مكان إلى آخـر فى سهولة ويسر، وأن يحـيل خشبة المسرح إلى صورة مـصغرة للعالم كله، وأن يخلق عـرضاً سـريع التدفق ، لاهث الإيقـاع، يذكرنا فى سيولـته السينمائية بعروض شكسبير والمسرح الإليزابيثى العارى- الغزير الخيال - عامة .

وإلى جانـب الديكور ، كانت المـلابس - التى صمـمها جوشـيه أيضاً- إليزابيثية الهوى والنزعة . كانت سخية فى خاماتها، التى تنوعت بين شفـافية التل والحـرير، وكثـافة ودفء المخـمل ، ساخنة عفـية فى ألوانهـا التى اتكأت بالدرجـة الأولى على الأحـمر والأبيض والأسـود ، وكانت أيضاً ذكية التصميم، فاستحضرت فى خطوطها وخاماتها، وقوامها (المتهدل حيناً فى سخاء حسى واضح ، المنساب حيناً فى رقة وشفافية ، والمنشى حـيناً فى تزمت وصـرامة) - اسـتحـضرت المـعالم النفـسيـة للشخصيات، ودوافعها الكامنة، ورغباتها الدفينة .

وتبقى إضاءة فرانسو أوستريليتز التى أذابت كل هذه العناصر فى طاقة من السحر الخالص، وفجرت ينابيع الخـيال لدى المتفرج، فارتحل على أجنحتـها إلى قمم الجـبال، وعلى أمـواج البحار العـاصفة، إلى قـصور رائعـة، وأبراج شاهقـة، وإلى حـوارى أشبـيليـه وحـاناتها، وشـواطئ تارجوانا، ثم إلى أعماق الجحيم فى النهاية .

لقد تضافرت جهود المبـدعين هنا فى تحويل العرض إلى شئ أشبه بالحلم . وحين أمتزج جو الأحلام هذا بروح التمسرح العريضة الصريحة - التى تعترف به كلعبة مصنوعة تعتمد على الخيال والقدرة على الإيهام - انبثقت فى العرض استعارتان شـعريتان، شكلتا فضاءه الدلالى الكثيف : إحداهما تشبه الحياة بالحلم العابر، والأخرى تشبهها باللعبة المسرحية ، وكلتاهما استـعارتان متأصلتان فى الأدب الإنسانى، وكـثيراً ما ترددتا فى مسرح شكسبير . وفى هذا العرض، تتحـد الاستعارتان، فتولدان استعارة جديدة، تقـول بأن كلاً من الحيـاة واللعبة المـسرحية والأحـلام إنما هى ضرب من ضروب السحر ، والمقـصود بالسحر هنا، هو تلك القدرة على أنشاء الصور والمعانى ، وعلى استـدعاء رؤى لا وجود لها ، يكاد يظنها الرائى واقعاً ملموسـاً، ويرى فيها ظل الحقيقـة المراوغ، لكنه ما أن يمد يده ليلمسها حتى تتبدد وتختفى .

ولعل أبلغ تعبير عن هذا الاشتباك الاسـتعارى الكثيف فى المسرحية هو كلمات بروسبرو - ذلك الملك الفنان السـاحر، فى مسرحية العاصفة لشكسبير - الذى وحد فيها بين المسرح والحلم والحياة حين قال :

«هؤلاء الممثلون ، كـما أخبرتك ، كانوا أرواحاً لا أكـثر ، وقد ذابوا الآن فى الهواء ، تبخروا إلى هواء رقيق .

وجودهم كـان رؤية نسيجهـا الوهـم ، ومثلهم، سوف تتبـخر الأبراج

الشاهقة التى تحفها السحب، والقصور العظيمة، والمعابد الجليلة ، بل الكرة الأرضية ذاتها .

أجل، سوف تذوب تماماً مثل هذا الموكب الاحتفالى الذى تبدد، ولن تترك أثراً بعد عين .

إننا خلق نسيجنا الأحلام ، وحياتنا الصغيرة يحفها السبات والنسيان».

لقد كان جان لوك باليه فى هذا العرض أشبه ما يكون ببطل العاصفة الساخر، فقد جسد فى لوحات مسرحية لا تنسى صوراً للوجود، وأعاد خلق الأمكنة والأزمنة، غازلاً رؤيته من خيوط الوهم والأحلام . وإذا كان معيار نجاح أية مسرحية فى رأى بيتر بروك، هو أن تترك فى الذاكرة منظراً أو تشكيلاً، أو حتى ظلاً لا ينمحى، بعد أن ننسى الحبكة والعقدة والشخصيات ، فقد نجحت مسرحية دون جوان نجاحاً يصعب التعبير عنه .

بقيت ملحوظة حول هذا العرض بعيداً عن المتعة الفنية والفكرية والوجدانية، وهى ملحوظة تتعلق بحقوق المرأة، وإحقاق الحق والعدل الإنسانى .

لقد أقصى الرجال المرأة عن المسرح قروناً طويلة، فحرمت من حضور العروض واعتلاء المسرح فى العصر اليونانى، ومن التمثيل فى العصر الإليزابيثى ، واغتصب الرجال أدوارها وصوتها، وتنكروا فى

ملابسها حتى منتصف القرن السابع عشر . أليس جميلاً إذن أن ترد المرأة الصاع صاعين، وأن تختار النمط التراثى للفحولة لتضعه على المسرح فى صورة امرأة متنكرة فى ثياب الرجال ؟ أسعدتنى هذه الفكرة كثيراً، وعدت إلى الفندق وأنا أشعر وكأننى قطة التهمت طبقاً كبيراً من القشدة الدسمة.

وعلى خشبة نفس المسرح، كان عرض اليوم التالى هو الفرس، للكاتب اليونانى إسخيلوس، وجاءت به فرقة مسرح أتيس من اليونان. لم أكن أتوقع الكثير ، فمسرحية الفرس ، فى رأيى المتواضع، ورغم كل ما كتبه النقاد والدارسون فى مدحها ، مسرحية متواضعة دراميا، يغلب عليها الرثاء والإنشاد ، ويصدق عليها وصف المرثية الكورالية. كان رأيى هذا مبنياً على قراءة النص المطبوع مترجماً إلى العربية أو الانجليزية. لكن ، فرقاً كبيراً بين النص المطبوع والعرض الذى شاهدته.

لقد حقق المخرج العبقرى تيودوروس تيرزوبولوس ما يشبه المعجزة، فأحال ما كنت أسميه بالمرثية الكورالية، إلى طقس مسرحى سيمفونى، واحتفال عارم، يكتسى فيه الحزن والأسى طعم النشوة الطاغية.

كان المسرح عارياً تماماً، يبطنه السواد . وحول دائرة بيضاء واسعة، رسمت على أرضه، وقف الممثلون الخمسة - رجلان وثلاثة نساء - فى ملابس سوداء، ذات طابع بدائى وحشى، تركت صدور الرجال وأكتاف

النساء وأذرعتهم عارية ، وأمام كل ممثل، وضع المخرج مكعبين عاليين نسبياً، من لون ذهبي منطفئ، تعلوهما سيور جلدية، يدخل فيها الممثل قدميه حين يعتليه، فيذكرنا «بالكوثورنوس» - أو الحذاء العالي في المسرح اليوناني القديم . وعدا ذلك، لم يستخدم المخرج أي ديكور أو مهمات، عدا صندوق خشبي صغير به بعض الصور الفوتوغرافية، وملاءة كبيرة مذهبة، في مشهد شبح داريوس الذي تستدعيه زوجته أتوساً - ملكة الفرس ، ومكعبين صغيرين من النحاس، كانت أتوسا تلتقطهما أحياناً، وتقرعهما في شجن عظيم .

في البداية، يحتفظ الممثلون جميعًا بأماكنهم حول الدائرة، ويتوزع الكورس الافتتاحي في المسرحية لشيوخ الفرس بين أصواتهم، في مقاطع فردية وجماعية ، ثم يعتلون المكعبات، وتخطو الممثلة الرائعة إيفريكليا سوفرونيادو إلى منتصف الدائرة لتؤدي دور الملكة أتوسا، التي تنتظر أخبار الحرب مع اليونان، وعودة ابنها الملك إكسيركس، الذي تولى الملك بعد موت زوجها داريوس . ثم يتبادل الممثلون الآخرون بعد ذلك تمثيل بقية الأدوار : «الرسول ، شبح داريوس ، الملك المهزوم العائد إكسيركس»، مع أداء المقاطع الكورالية - أي مقاطع مجموعة الكورس .

ورغم أنني لم أكن أذكر المسرحية جيداً آنذاك، ورغم أن العرض كان باليونانية الحديثة ، لم يعكر ذلك صفو متعتي ، فهو من نوعية العروض التي لا تسعى إلى سرد قصة ، بل تعتمد بالدرجة الأولى على التشكيل الصوتي والحركي لتجسيد حالة وجدانية ، وكانت الحالة هنا

هى الأسى العارم، والحـزن فى كل عنفوانه ووحشيـته ، والفجيـعة أمام الموت، وانهيار عالم بأكمله ، والمقاومة اليائسـة المستميتة للتشبث بآخر خـيوط الأمل، وهى تنفلـت فى حتـميـة مـأساوية من بين الأصـابع ، وتشنجات الجسد الأخيرة العنيـفة، وهو يذوب فى سعير الألم، وينتفض فى تحد واحتجاج عنيد .

وفى سبـيل تجسـيد هذه الحـالة، وظف المـخرج عدداً من طـقوس الحزن المـعروفـة، خاصـة فى الشرق ودول البـحر المتـوسط، وقطرها وصفاها مـن شوائبها، وانتـقى منها أبلغ إشاراتها، ثم أعـاد تشكيلها فى مركب طقسى صوتى حـركى جديد، وزعه بين ممثليه فيمـا يشبه التوزيع السيـمفـونى . رأينا فى العـرض ضرب الصدر وشـق الجيوب وتـمزيق الشـعور ، ولطم الـخدود وخـبط البطون (عند مـوت الزوج أو الابن)، ورأينا الأجساد تتلوى على الأرض فى حـرقة الأسى، أو تسكن هامدة فى استـسلام جـريح وصمت رهيب تحـت وطأة الفقـدان ، وسمعنـا عويلاً تشيب له الولدان، وأصواتاً أشـبه ما تكون بعواء حيـوان جريح . لمسنا فى العرض جوهر تجربة الحزن، لكن دون أن تحرقنا نارها ، فقد تحول الحزن هنا إلى مـعزوفة صوتيـة شجية، وإلى رقصـة طقسية تمـتع العين والقلب، وإلى تشكيل جمالى مركب كـثيف . كانت العين والأذن تغرق فى فيض من الجمال كل لحظة، يحول الحـزن واللوعة إلى تجربة سامية نبيلة، وجميلة أيضاً .

إننى لا أعتقد أننى سأنسى أبداً، تلك الرقصة الطقسية الجنائزية التى

أدتها الملكة أتوسا، وهــى تخبط رحمها على إيقـاع انشاد الكورس، وقد أقعت على قـدميها، فى تشكيـل جسدى ثابت ساكن، ينم عن الانهـيار واللوعة، دام طول الرقصة (وأنا أسميهـا رقصة مجازاً، فهى توقيع حركى فى الحقـيقة، لكن كان لهـا تأثير الرقصـة تماماً)، بينما أخـذ فردان من الكورس فى الانحناء وتمـزيق الشعـر فى صورة نمطيـة موقعـة فى نفس الوقت، وبينما كـانت آخر أفراد الكورس تـفرد ذراعها علـى طوله، بينما تمسك يدها الأخرى برأسـها ، ثم تثنى ذراعها فجـأة لتلطم فاها، لتقطع الانشاد لحظة، ثم تعاود الكرة، كان المشهد صورة حركية وصوتية يعجز عنها الوصف .

ولا أعتـقد أننى سـأنسى كيف أبرزت المـمثلة التـى احتلت خلفـية الدائرة فجأة الملاءة المذهبـة، وأدخلت وجهها وكفيها من فتـحات فيها، واتخـذت شكل طائر أو نسر ذهبـى، ثم أخذت تنهض، فـبدا لنا وكـأن النسر يتـمدد ويرتفع إلى علو شـاهق، ليتـحول إلى شبح المـلك السابق داريوس . لقد وجد تيرزوبولوس هنا حـلا عبقرياً شديد البساطة لتـجسيد الشبح مسرحياً، واحاطته بهالة من القداسة والدهشة والرهبة والغموض .

ومن ممن شـاهدوا العرض يسـتطيع أن ينسى المشـهد الأخـير؟ فى مقـدمة المسرح، مـمثلة الكورس تتلوى على الأرض فى رقصـة دائرة، تقطعها تشنجـات عنيفة، بينما يسـرد ممثل دور الملك إكسيـركس أخبار اندحاره المروع ، وعلى يميـن الدائرة وفى عمقها، يتخذ مـمثلان تشكيلاً

جسدياً ساكناً، يجسد الإحساس بالهول ، وفى منتصف الدائرة، ترقد أتوسا على وجهها، وقد أسندت صدرها على مكعبين، وتهدلت رأسها وشعرها وذراعاها ، وفى إيقاع بطئ محسوب، ترفع رأسها وصدرها، وتلتقط من الصندوق الخشبى صورتين فوتوغرافيتين، كل فى يد، ثم تمد ذراعيها بهما، فتبدو مثل طائر، ثم تترك الصور تهوى إلى الأرض، ويتهدل جسدها إلى وضعه السابق، ثم تعيد الكرة مرات ومرات، حتى تصل إلى آخر صورتين فى ألبوم العائلة هذا، وتفرد ذراعيها بهما لآخر مرة، فنرى فيما يشبه الصدمة أنهما - أى الصورتين - مربعان من السواد والخواء . فى تلك اللحظة، يقترب منها ابنها إكسيركس زاحفاً على الأرض، وفجأة، يرفع ذراعيه ليضع أمام وجهها عدسة مستطيلة مكبرة، فيتحول الوجه أمامنا إلى فم مفتوح فى صرخة مروعة صامتة ، تنهار بعدها ، ويسكن المسرح تماماً، إلا من تشنجات ممثلة الكورس الأخيرة، التى تدوم لحظات، ثم تنتهى بلحن تصرخ به متحدية، وكأنه أغنية الحياة التى تلطم بها وجه الصمت .

إن الكلمات لتعجز عن وصف وقع هذا المشهد على الحاضرين . ساد الصمت لحظة بعد الإظلام، وكأن على رؤوسنا الطير، ثم انفجرنا جميعاً فى تصفيق مجنون، استعاد الممثلين للتحية خمس مرات . وبعد العرض، تكرم الزميل د. حسن عطية باصطحابنا أنا ود. سمير أحمد- عميد المعهد العالى للفنون المسرحية - لتحية المخرج، وقد عرض عليه

د. سمير أحمد أن يدرس كورساً فى المسرح اليونانى بالمعهد، لكنه اعتذر بضيق وقته وكثرة ارتباطاته، لكنه أبدى رغبة جارفة فى أن تقدم فرقته عرضها على المسرح الرومانى بالاسكندرية - فالعرض مصمم فى الأصل للأداء فى الهواء الطلق ، وقال إن فرقته قد طلبت منه زيارة مصر مراراً، وقالوا إن التمثيل على أرض النيل سيكون له مذاق خاص . ولعل رغبة العبقرى تيرزوبولوس وفرقته الرائعة تلقى صدى لدى المسئولين .

كان العرض الثالث على مسرح لاصالا كوليسيو فينياس للمخرج المغربى فوزى بن سعيدى وفرقة مسرح المدينة بالرباط ، وكان النص هو **الفيل يا ملك الزمان** للكاتب السورى سعد الله ونوس . وكالحال فى كل مرة أشاهد فيها هذه المسرحية - وقد شاهدت عروضاً لها ربما أكثر من أية مسرحية أخرى - كالحال فى كل مرة، وجدتنى أتساءل : ترى كيف سيقدم لنا المخرج الفيل ؟ والحق أن فوزى بن سعيدى قد أثبت قدرته على التجديد والابتكار، فقد جاء فيله فى صورة شاب رياضى وسيم، يرتدى ليوتارد أسود (أى بدلة تدريب لاصقة بدون أكمام)، ويتحرك على عجل - أى يرتدى قبقاب باتيناج - وزيادة فى الابتكار، أضاف المخرج متتالية بصرية صامتة فى بداية العرض، تصور الفيل الوسيم وهو يطارد الأهالى والأطفال ونرى فيها امرأة فى رداء أبيض، تدفع عربة طفل رضيع، ثم يحيط بها أربعة رجال ملثمين، مدججين بالسلاح، يرتدون زياً مشابهاً لزى الفيل، ويغطون وجهها بطرحة بيضاء، ثم يأخذون منها

العربة والطفل ، ونرى محاولة أحد الأهالى قتل الفيل بحربة وفشله، ولقطات أخرى لا أذكرها . وعلى المستوى البصرى أيضاً، أضاف المخرج متتالية مطاردة الفيل لطفلة صغيرة فى القصر، استخدم فيها الديكور المتحرك، فبدا وكأن جدران القصر نفسها تساعده فى المطاردة، وتحاصر الطفلة على أنغام الموسيقى المعبرة . وأثناء العرض ، كانت المرأة الغامضة، ذات الثوب الأبيض والطرحة التى تخفى وجهها، تظهر بين الحين والآخر دون سبب مفهوم ، أو ربما لتذكرنا بمأساتها فى فقد الطفل ولتشحذ همم الرجال !

وعلى العكس من الفيل الذى ينتمى إلى نمط البطل الرياضى الأمريكى، ويستدعى إلى الذهن أمريكا والسوبرمان ، كان بلاط الملك أسيوى الطابع، يحمل ملامحاً صينية فى ديكوره وألوانه، وكذلك كانت ثياب الملك، الذى أدت دوره ممثلة متنكرة، وما أن انتهت من لقاء مندوبى شعبها، والترحيب بفكرة زواج الفيل، حتى ألقت بنفسها جذلة فى أحضان الفيل الأمريكى المظهر، فحملها بين ذرعيه كالعروس .

ورغم جرعة الابتكار فى العرض، لم تكن الإضافات فى تصورى فى صالح النص ، فقد قلصت طاقته الدلالية بدلاً من أن تثريها ، وحولت الفيل من رمز متعدد الدلالة، إلى إشارة واضحة أحادية لأمريكا والغرب، وتقلص معنى النص إلى رسالة ساذجة تقول بأن حكام الشرق يرتمون فى أحضان الغرب ويقهرون شعوبهم . ورغم الجهد الذى بذله

المخرج وفريق مسرح المدينة، فقد جاء العرض منقسماً على نفسه، يصطدم فيه الجانب المنطوق بالجانب البصرى مراراً وينشق عليه . إن الابتكار مطلوب فى المسرح دون شك ، لكنه فى هذه الحالة زاد عن حده فانقلب إلى ضده .

وكانت كاليجولا المصرية آخر العروض الكبيرة على مسرح لاصالا كوليسيو فينياس. وفى البهو الخارجى، أقام مصمم الديكور د. صبرى عبد العزيز معرضاً لرسومات ملابس المسرحية ، وبدت لى على الورق أكثر جمالاً وإقناعاً منها على أجساد الممثلين . وقد استقبل الجمهور العرض استقبالاً طيباً، وكان هذا العرض أفضل من عروض القاهرة، فقد حذف المخرج منه مشاهد الباليه، وكانت أحد نقاط ضعفه الرئيسية، فازداد العرض كثافة درامية وسخونة فى الإيقاع ، وعالج عيوب الإضاءة التى شابت عرض القاهرة ، كما أن الممثلين، وعلى رأسهم نور الشريف، قد ازدادوا فهماً لأدوارهم وألفة معها، فكانوا أكثر إقناعاً، وتخلصت إلهام شاهين من الكثير من عيوبها الصوتية، كما تخلصت - أخيراً والحمد لله - من الحذاء ذى الكعب العالى، فتحركت بخفة ورشاقة أكبر . وكان نور الشريف رائعًا كعادته . لكن ، ورغم نجاح العرض، وحماس الفرقة الأكاديمية ومواهبها ، يظل من واجبنا أن ننبه إلى ضرورة الاهتمام بفن التمثيل وتدريب الممثل فى مصر حتى

نصل بممثلينا إلى المستويات العالمية .

وإلى جانب العروض الكبيرة، جاءت فرقة المسرح من تونس، وفرقة الكرمل من حيفا، بعرضين قصيرين، عرضا فى قاعة بمبنى الكاسا دى لابالما (أو بيت النخيل)، وهو مقر مهرجان موتريل والمركز الأسبانى العربى للمسرح .

كان الأول هو مسرحية فهمتللا (وتعنى بالتونسية الدارجة هل فهمت أم لا ؟) من تأليف وإخراج المخرج المدهش المغامر توفيق جبالى . وأنا استخدم كلمة تأليف هنا مجازاً ، فالعرض ليس به كلمات على الأطلاق، وربما كانت كلمة «تصور» أو «سيناريو» أنسب وأكثر دقة .

وكما يخلو العرض من الكلمات، يخلو أيضاً من مكونات الدراما التقليدية ، فلا شخصيات، ولا صراع، ولا قصة أو هيكل سردى، ولا شبكة من العلاقات بين الشخصيات ، وأيضاً لا مكان ولا زمان . يطالعنا المنظر المسرحى فى البداية بصورة توحى بالجدب والظلام، وكأن كارثة ما قد أفنت العالم . فعلى اليمين، نرى تكويناً تجريدياً: جذع شجرة ضخم رمادى متحجر مبتور، يعلوه لوح عليه أحجار ملساء مستديرة من أحجام مختلفة ، وأسفل الجذع بضعة أحجار مماثلة ، وعلى يسار المسرح - الذى بطنت جوانبه الثلاثة بلون أزرق داكن - نرى مقعدين خشبيين بنيين بمساند للذراع ينضح مظهرهما بالقدم .

وحين تطفأ الأنوار، نرى فى ضوء فضى شاحب أشباحاً تدخل من

يسار المسرح. وحين ينار المســرح، نرى ستة أشخاص ، امرأة فى ثوب أسود، ورجـل فى حلة سوداء، يجلسـان على المقـعدين، وقـد اصطف خلفهـما شابة فى ثوب أنيق، وثلاثة رجال فى أعـمار وثياب مختـلفة ، والجميع يرتدون مكياجاً يبرز العينين بصـورة مبالغة، تجعل الوجوه تبدو كالأقنعة، ويذكرنا هذا التشكيل بالصور العائلية التقليدية .

وانتظرنا أن تبدأ المـسرحيـة ، أن يتحرك الممـثلون ، لكنهم ظلوا على حالـهم جامدين، يحـدقون أمـامهم دون أن يهـتز لأحدهـم جفن، واستمروا هكذا مـا يقرب من عشر دقائق ! تململ المتـفرجون، وضحك بعضهم ضـحكات خافتة عـصبية أو سـاخرة، وبدأ البعض يتهـامسون، وانتاب البعض التوتر وشعور غامض بالخوف . ومع استمرار التحديق فى الفراغ، أخـذت عيـون الممـثلين فى الاحـمـرار، ثم انهمرت الـدموع من أعينهم الشاخـصة المحدقة فى صمت، وانحدرت على وجـوههم لتختلط بخيوط اللعاب التى بدأت تسـيل من أفواههم . كان مشهداً قبـيحاً مقززاً مخيفـاً ومستفزاً ينتـمى شكلاً ومضموناً إلى ما يسمى الأنتى ثـيتر - أى المسرح ضد المسرح ، ورغم ذلك، كـان له تأثير كالتنويم المغناطيسى، فلم أتمكن من تحويل عينى عن هذه الرؤية الكابوسية .

ومضى العرض بعد ذلك، وعلى مـدى ساعة من الصمت الكامل - باستثناء بعض الأصـوات الغريبة المخيفة - ومن السكون الـتام، باستثناء انتفاضات فـجائية يسود بعدها السكون، وحركات بـطيئة للرأس يميناً أو

يساراً لا تلبث أن تجمد، وحركات عصبية متشنجة للفم، لم يحدث شئ، وفى كل الأحوال، ظل جسد الممثل ساكناً، وكأنه قد تحول إلى جزئيات منفصلة، لا علاقة فيها للفم أو العينين أو الرقبة ببقية أعضائه .

كان الحدث - إذا جاز التعبير - هو سلسلة من المحاولات لفك حصار الصمت والسكون والعزلة، تبوء كلها بالفشل ، من محاولة التواصل الجسدى، إلى محاولة التواصل الصوتى، إلى محاولة التواصل بالرؤية والإبصار . وقد ترجم توفيق جبالى كل محاولة إلى متتالية حركية بسيطة، بطيئة الإيقاع، ترتبط بجزء من أجزاء الجزء العلوى للجسد، بما فيها الجهاز الصوتى ، ثم وزع هذه المتتالية بين ممثليه فى تكرار تتابعى مخيف . وأخرج توفيق جبالى من ممثليه صوتيات موحشة غريبة لا آدمية تحسب له .

وتصل المحاولات الفاشلة هذه إلى ذروتها المتوقعة، وهى الانفجار الداخلى الصامت، الذى يتجسد فى خيوط الدماء الغزيرة التى تنساب من الأفواه الصامتة لتتساقط فوق ملابسهم .

قال البعض معجباً ، هذا أبلغ تعبير مسرحى وتجسيد لحالة القهر التى يعيشها الإنسان العربى على كافة المستويات، والتى تجعله ينفجر من الداخل، ويتحطم فى صمت مدوى . وقال آخرون لاعنين : إنها نكتة سخيفة عدمية، لا علاقة لها بالمسرح أو المجتمع، وقال آخرون فى

لامبالاة : لقد شهدنا هذا من قبل ، أنه مسرح العبث والقسوة نطرحه على أوروبا بعد انتهائه منها منذ عشرين عاماً ، وكأنه بضاعتهم ردت إليهم . قيل الكثير، وبعضه صحيح وبعضه مجحف . لكن الحقيقة التى لا مراء فيها هى أنه عرض لا ينسى - سواء أحبه المتفرج أم كرهه ، سواء أعجب به أم سخر منه . يبقى أنه عرض مستفذ مثير، بذل فيه الممثلون جهداً رهيباً جعل د. سمير أحمد يصف المخرج بأنه سادى النزعة (أى يتلذذ بتعذيب ممثليه) ، وهو أيضاً عرض يخلق من السكون والصمت - من كل ماهو ليس مسرحاً أو حياة - نصاً مسرحياً شعرياً ، يطرح استعارة للحياة قد تختلف فى تفسيرها، لكنها تظل تلح علينا فى طلب التفسير . وهذا نجاح لا يستهان به .

وفى نهاية هذه الرحلة، نصل إلى عمود النور الفلسطينى من حيفا - وهو مسك الختام .

يعلم الله كم أحببت هذا الفريق الفنى من حيفا - المناضل من الداخل - رغم إغراءات الهجرة ، والذى يصر على البقاء فى أرضه، رغم عار وهوان الباسبور الإسرائيلى، رغم الهجوم الظالم عليهم من قبل إخوانهم العرب، واتهامهم بالتعايش مع العدو ومهادنته . واننى والله أعجب لقوم يطالبون صاحب دار بتركها لأن قاطع طريق قد اقتحمها وقرر أن يقيم فيها !

إن أعضاء فريق الكرمل يكافحون ويقاومون من الداخل، وسلاحهم

النبيل هو الفن، وغايتهم حفظ الذاكرة والهوية والوعى الفلسطينى . وكان عمود النور أبلغ تعبير مسرحى فنى عن الوقدة داخلهم، وعن الشعلة التى يحملونها .

كتب نص عمود النور الكاتب المثقف الموهوب أنطوان شلحت، فكان نصاً ينبض بالألم والفكاهة الساخرة فى آن ، يتنفس روح الشعر ويتقد ألماً ومرارة، وكأنه جرح قديم، لكنه لم يلتئم، ومازال ينزف بغزارة.

ينتمى العرض إلى صيغة مسرح الحكواتى، وصيغة مسرحية الممثل الواحد فى آن، لقد أدرك المؤلف انطوان شلحت، والمخرج الحساس سليم الضو، ومساعده الفنان أسامه مصرى، القدرات التمثيلية الرائعة والموهبة الفنية العريضة لفنان شاب يدعى أكرم خورى، فجعلوه صوت فلسطين وضميرها وذاكرتها وأرسلوه مدججاً بالفن، ليذكر أهله، ويذكرنا جميعاً وليحكى لنا فى عرض شيق، ممتع موجع وجميل، عن ماضينا الحاضر، عن فلسطين والفردوس المفقود، دون شعارات وهتافات .

وفى ظلام المسرح فى البداية، نسمع أصواتاً تنم عن حادثة سيارة، ثم تشرق الأنوار، فنرى هارباً فلسطينياً لاجئاً إلى أرض الأندلس، وقد عب من الخمر عباً لينسى هروبه ، لكن ذكرى الأندلس لا تدعه ينسى فلسطين ، ويتجسد خوفه وإيلام ضميره فى صورة ظله الذى يلاحقه، ونراه خيالاً مضخماً على حائط خشبة المسرح الأيمن . أما انكساره

وعجزه، وهما فى نفس الوقت ثورته ووقدتـه ، تاريخ وشعلته الداخلية، فيتـجسدون فى صورة عـمود نور مكسور، يرقد جـزؤه الأعلى فوق حطام سيـارة، انفصل عنهـا بابها الذى أفـرغ من هويته، فلم يعـد يفضى إلى شئ، وطار أحد إطارات عـجلاتها، فتـوسط المسرح، بينمـا ارتمى أحد مقاعدها في الخلفية .

ومن هذا التشكيل المسرحى البسيط، الكثـيف الدلالة، ينطلق أكرم خورى فى سلسلة من التداعـيات - وسط الحطام - ليعيد علينا قـصة فقد فلسطين ، متـقمصاً كل الأدوار - الأب والابن والأم والصـديق والوسيط الذى خـان وباع كل شئ . وفى كل الأحـيـان، يظـل الديكور الكثـيف الدلالة، على فقره وبساطته، إطاراً موجعاً، يجسـد معنى التفتت والانقسام والانكسار وانحسـار الضوء، وهيمنة الظلال الكابوسية، وخيـانة أصحاب العربات الفارهة والثروات الهائلة .

لقد وظف المؤلف والمخرج فى هذا العرض عمود النور وخيال الظل - النور والظل - ليجسـدا صراع الوهم والحقيقة ، المـاضى والحاضر ، التغييب والوعـى، وشكلا عرضاً شعرياً ممتـعاً، تحمل مسئوليـته باقتدار وحساسية وقناعة أصيلة، الممثل الصادق الموهبة أكرم خورى، فأحيا فينا ألم الجرح، فـعاد ينزف من جديد، وعـدنا نبكى جناتنا المفـقودة ، ويا زمان الوصل فى فلسطين .

مذكرة المهرجان

تأسس المـهرجـان فى مدينة مـوتريل عـام ١٩٨٩ ، كأحـد اللبنات الرئيسيـة لمشروع المؤسسة الأسـبانية العربية للمــسرح، التى تضم أيضاً المركز الأسبـانى العربى للمسرح، وذلك بهدف تدعيم العلاقات الـثقافية العربيـة الأسبانية فى مـجال المســرح، وإقامة حوار بناء بين دول شــمال البحـر المتوسط وجنوبه من ناحيـة، وبين الثقافـات المختلفة من ناحـية أخرى، بحثاً عن فضاءات للتلاقى، فى ظل روح الفهم المتبادل والتسامح والاحترام. وحين تأسس المـعهد الدولى لمسرح حوض البـحر المتوسط عام ١٩٩٠ ، تـراسلت أهدافه وغـاياته مع أهداف وغايات المـهرجـان ، وأثمر هذا التلاقى تعـاوناً وثيقاً، تبدى جلياً فى دورة المهـرجان الرابعة، التى عقدت فى موتريل فى الفترة من ٢٤ إلى ٢٩ هذا العام .

فعاليات المهرجان

أولاً : العروض المسرحية المشاركة :

١ - دون جوان الأصلى ، فرنسا ، فرقة إنفلونس فيفيه - باليه .

٢ - فهمتللا (هل فهمت أم لا ؟) تونس ، فرقة المسرح لتوفيق جبالى.

٣ - الفرس ، اليونان ، فرقة مسرح الأتيس - أثينا .

٤ - عمود النور ، فلسطين الأرض المحتلة ، فرقة الكرمل حيفا .

٥ - الفيل يا ملك الزمان ، المغرب ، فرقة مسرح المدينة بالرباط .

٦ - **كاليجولا** : جمهورية مصر العربية ، فرقة أكاديمية الفنون .

ثانياً : قراءات مسرحية شعرية :

١ - **السفاراد** (أو أرض الأندلس كما يسميها اليهود) - أسبانيا .

٢ - **الفردوس المحطم** - كولاج شعرى من وحى تاريخ الأندلس - أسبانيا .

ثالثاً : أمسيات موسيقية :

شارك فيها العديد من فنانى أسبانيا ، وفرقة موسيقى النيل المصرية، والفنان المغربى محمد متوكل .

رابعاً : حلقات بحث وندوات :

وربما كانت هذه أهم فعاليات المهرجان وأثراها دلالة :

١ - كانت الندوة الأولى بعنوان : «دور النقاد فى خلق مسرح بحر متوسطى : تأملات حول هوية مسرحية مشتركة»، وكانت الأسئلة المحورية التى انبثقت منها هى : هل هناك ما يسمى بهوية مسرحية مشتركة لدول حوض البحر الأبيض المتوسط ؟ وهل هناك فائدة ترجى من البحث عن هذه الهوية إن وجدت؟ وماهى سبل البحث ؟

وكان الحضور العربى فى هذه الندوة قوياً ومؤثراً ، فإلى جانب المشاركين المصريين (حسن عطية الذى أدارها ، وفاروق عبد القادر ،

وسمير أحمد ، وسعد أردش ، وصبرى عبد العزيز ، ونهاد صليحة) شارك أنطوان شلحت، وسليم الضو، وأسامة المصرى، وأكرم خورى من الأرض المحتلة ، إلى جانب ممثلين لتونس والمغرب ، وبعض من الجزائريين ، وكان الحضور الأسبانى قوياً هو الآخر ، وتلاه الحضور الفرنسى .

ورغم اختلاف الآراء، الذى امتد من تعريف المسرح إلى تعريف الهوية ، ورغم اعتراض البعض على موضوع الندوة من أصله، وتشكيكهم فى أهميته ، فقد تمخضت الندوة عن توصيات هامة ، تدور فى فلك التعاون والإنتاج المشترك وتبادل الخبرات ، ودراسة أنماط التعبير والتواصل فى بلدان البحر الأبيض، وتسجيلها لحمايتها من الاندثار والنسيان تحت تأثير التدفق الإعلامى الأمريكى من ناحية ، وحتى تصبح مرجعاً للممثلين والمسرحيين من ناحية أخرى ، يمكنهم استلهامه والإفادة منه ، ومن ناحية ثالثة، قد تفيد هذه الدراسة والتسجيل فى رصد أوجه الاختلاف والتشابه بين الممارسات المسرحية فى البلدان المختلفة فى حوض البحر المتوسط، فتفيدنا فى الإجابة عن الأسئلة المبدئية التى طرحتها الندوة.

٢ - كانت ندوة اليوم التالى (الخميس ٢٦/٣) بعنوان : «التظاهرات المسرحية فى حوض البحر المتوسط» وكانت أقرب إلى جلسة عمل، ضمت رؤساء المهرجانات والمعاهد التعليمية فى دول البحر

المتـوسط، حيث تدارسـوا خطة التعـاون المستـقبليـة . وقد دعى المهـرجان إلى هذه الندوة د. فوزى فهـمى رئيس مهرجـان القاهرة التجـريبى ومـديرته د. هدى وصفى ، وحـين تخلفا ناب عنهما د. سميـر أحمد، عميد المـعهد العالى للفنون المسرحـية ، الذى وعد بدراسة مـشروع أقـامة مركـز للمعـهد الدولى لمـسرح دول البـحر المـتوسط فى أكـاديميـة الفنون ، والتـشاور حـول ذلك مع رئيس الأكاديمية د. فوزى فهمى ، وكان من المتوقع والمفروض أن يشارك فى هذه الندوة الأسـتاذ سـعد أردش ، الرئـيس الشرفى لمـهرجـان القاهرة، الذى اصطحب فرقـة الأكاديمية بعرضه كـاليجولا، وساهم بمشاركته العلمية القيمة فى ندوة النقاد ، لكنه لم يدع إليها لسبب لا أعلمه وقد يعلمه الأستاذ حسن عطية الذى اشترك فى تنظيم الندوات . علمت فـيمـا بعد أن مديـر المعـهد الدولى لمـسرح دول البـحر المتوسط، خـوسيه مونليون بن ناصر (الذى يبـدو من اسمه إنه من أصل أسبانى عربى)، علمت إنه زار الأسـتاذ سعد أردش فى الفندق غداة انتهـاء المهرجان، وأنهما تبـاحثا معاً فى أمر الفـرع المصرى للمعهد والذى نرجو أن يتحقق .

طرح الحاضرون فى هذه الندوة تصورهم لعـدد من المهرجانات التى يمكن أن تسـهم فى خدمـة وترسيخ فلسـفة مـهرجان مـوتريل وتحـقيق أهدافه، منها مهرجان لمعاهد المسـرح التعليمية فى دول البحر المتوسط،

ومهرجان لمسرحيات شكسبير التى تتعرض لدول البحر المتوسط بصورة أو بأخرى (وأعترف أن هذه الفكرة قد لاقت فى نفسى هوى شديداً)، ومهرجان حول أثر الفنون التشكيلية على المسرح - اقترحه ممثل مركز بيكاسو فى مدينة ملقا ، إلى جانب العديد من مشروعات التبادل المسرحى الثنائى . وضمن أحد هذه المشروعات، دعى المعهد والمركز الأسبانى العربى للمسرح المخرج المعروف جواد الأسدى لإخراج مسرحية لفرقة أسبانية فى مدينة فالنسيا . وهناك مشروع آخر أخبرنى به الأستاذ حسن عطية لاستقدام خمسة من طلبة معهد الفنون المسرحية للعمل مع مخرج أسبانى فى عرض مشترك ، إلى جانب عرض لواحدة من مسرحيات توفيق الحكيم، وآخر لمسرحية يرما للشاعر الأسبانى لوركا، من ترجمة مستشرق أسبانى، سوف تتضمن ترجمة الراحل العظيم صلاح عبد الصبور لبعض أشعارها .

وقد شارك فى هذه الندوة ممثلون للمهرجانات والمعاهد المسرحية فى أسبانيا (من برشلونة ومدريد وفالنسيا وموتريل) ، وفى فرنسا (من مارسيليا ، مونبليه ، كورز ، باريس وبايونا) ، وفى اليونان (من باتراس) ، وفى إيطاليا (من نابولى)، وفى المغرب (من الرباط)، وفى البرتغال (من ليزبون)، وفى تونس (من مركز الحمامات)، وفى تركيا (من اسطنبول)، وفى سوريا (من دمشق)، وفى مصر (من القاهرة) ، وفى اسرائيل . . . بالطبع !

٣ – ثم كانت حلقة البحث الرئيسية التى استمرت على مدى ثلاثة أيام (الجمعة ٢٧ والسبت ٢٨ والأحد ٣/٢٩) وكان عنوانها «الأندلس ٥٠٠ عام – ذاكرة التعايش» ، والحق أن هذا العنوان كان أشبه بشعار عام للدورة الرابعة هذه لمهرجان موتريل، التى تزامنت مع احتفال أسبانيا بعام ١٤٩٢، الذى شهد – فى آن – اكتشاف أمريكا وسقوط غرناطة – آخر معاقل العرب فى الأندلس ، ونهاية عصر ذهبى من التعايش السلمى، أعقبه عصر من الصراع الدموى، وتأكيداً لهذا، يقول خيسوس جونثالث (مدير المهرجان ، والمؤسسة الأسبانية العربية للمسرح) فى افتتاحية كتاب أو كتالوج المهرجان عن حلقة البحث هذه وعن المهرجان عامة: «إن مساهمتنا المتواضعة ستختار من جديد المسرح تطبيقاً وتأملاً – كوسيلة تعبير عن أملنا فى أن تسعى الثقافات الثلاث (ويقصد الإسلامية واليهودية والمسيحية) لصياغة مساحة معاصرة من التسامح والاحترام المتبادل مثلما كان الحال فى عصور الخلافة التى كانت بها الأندلس . وبالنسبة لنا نحن أندلس ٩٢ ، يشكل ذلك ، أيضاً «ذكرى الطرد» وكلاهما – الحياة والطرد، يعدان ثوابت مستمرة الحضور فى الذاكرة التاريخية لشعبنا .

«من هنا ، تفتح حلقة البحث الرئيسية وروح المهرجان دورة واسعة ، بمراكز فى مختلف مدن البحر المتوسط فى إطار أنشطة «الإيتم» (اختصار الاسم الكامل للمعهد) ، وسيكون موضوع التعايش هو محور إعداد البرامج والمناقشات» .

وفى الاحتفال الذى أقامه المهرجان صباح الجمعة، وقبل بداية حلقة البحث مباشرة، بمناسبة ترجمة مسرحية المهرج للكاتب السورى محمد الماغوط إلى الأسبانية، وإصدار كتاب نقدى عن المسرح العربى بالأسبانية، يتضمن مقالات لنقاد عرب وأسبان، تحت عنوان مسرح عربى أم مسارح عربية - فى هذا الاحتفال ، ألحت علينا جدلية التعايش والصراع ، أو «الحياة والطرد» فى كلمات مدير المهرجان .

ففى بداية الاحتفال، تحدث ميجويل برانكو - عمدة موتريل - عن أهمية الحوار والتعايش بين الثقافات ، ثم تلاه د. صبحى غوشه - نائب عمدة القدس السابق - والذى طرد من فلسطين عام ١٩٧٢ ، ومازال يحيا منفيا خارج بلده ، وكان «الطرد» بالطبع هو محور حديثه ، وسرد علينا أمثلة عديدة من الممارسات الإسرائيلية القمعية اللاآدمية ضد الشعب الفلسطينى بالأرض المحتلة، وقارنها بالسماحة والحياة المطمئنة الآمنة التى تمتع بها اليهود فى الأندلس إبان الحكم العربى الإسلامى .

ثم تحدث بدرو مارتينيز مونتافيز - مدير قسم الدراسات الإسلامية بجامعة أوتونوما فى مدريد، والمشرف على مشروع المكتبة الأسبانية العربية للمسرح التى أصدرت الكتابين - عن ثراء وتعددية الثقافة العربية قديماً وحديثاً، وعن أهمية التواصل والحوار معها، كما أكد على أهمية الحوار بين الماضى والحاضر ، بين الأندلس العربية قديماً والأندلس الأسبانية حديثاً ، وبين الحضارة العربية قديماً والحضارة العربية حديثاً ،

واختتم حديثه قائلاً : إن الماغوط فى مسرحيته المهرج قد أقام هذا الحوار المتعدد الأطراف، ومن هنا كان اختيار المكتبة الأسبانية العربية لها .

وهكذا ، ومنذ البداية ، كان الإلحاح على ضرورة الحوار والتواصل، رغم الاحتفالات بذكرى طرد العرب، وكأن الأندلسيين الجدد يحاولون بدء إقامة جسور مع ماضيهم العربى البعيد وجذورهم الحضارية من ناحية، كما يحاولون ارساء جسور فى الحاضر مع العرب عبر البحر .

ثم بدأت حلقة البحث التى أدارها خوسيه مونليون بن ناصر، الذى أشار ضاحكاً فى البداية إلى أصوله العربية المحتملة، التى يرجحها اسمه الأخير .

فى الجلسة الأولى صباح الجمعة، كان الموضوع : الحوار العربى اليهودى عبر التاريخ، وقدم كل من الفلسطينى إميل حبيبى ، والشاعر الروائى الإسرائيلى آمنون شاموسى بحثاً فى هذا الموضوع .

وفى اليوم التالى ، كان الموضوع العام هو «اليهود» ، وافتتح الأسبانى أ. سى . باديللو (من جامعة كومبلوتنسا بمدريد) الجلسة ببحث عن الشعراء اليهود فى عصر الخلافة ، ثم تبعه الأسبانى جاكوبو حسن ببحث عن أدب اليهود فى الأندلس، الذى كتب اللغة التى تعرف باسم السيفاردى – نسبة إلى كلمة سيفاراد، وهى الاسم اليهودى للأندلس ، وأخيراً كان بحث الأسبانى انكارنا فاريلا من جامعة غرناطة عن تأثير أدب اليهود فى الأندلس على الأدب العربى الحديث .

وكان الموضوع فى اليوم الختامى (الأحد ٢٩/ ٣) هو العرب، وقدم فيه أنطونيو بورخيس كولهو، من جامعة ليزبون بالبرتغال، بحثاً عن الأندلس والبرتغال ، ثم تبعه وليد سيف، من جامعة عمان بالأردن، فقدم بحثاً بعنوان الأندلس فى الضمير العربى ، ثم كان بحث حسين بوزلنة، من جامعة الملك محمد النحاس بالرباط بالمغرب ، وكان عنوانه : المغاربة الأسبانيون ، وأخيراً، كان بحث بدرو مارتينيز مونتافيز، الأستاذ بجامعة أوتونوما بمدريد، عن أسبانيا فى الأدب العربى المعاصر.

ومما لا شك فيه أن هذه الأبحاث - وإن كانت لا تدخل فى نطاق المسرح- وسواء اتفقنا أم اختلفنا مع منطلقاتها وتوجهاتها - فإنها تمثل إضافة هامة فى مجال الدراسات العربية الأسبانية، وقد تساعدنا فى تلمس ملامح الأندلس العربية- ذلك الفردوس المفقود الذى ملكناه يوماً وأضعناه .

بقيت ملحوظتان أخيرتان فى مفكرة المهرجان :

الأولى، تتعلق بإصرار المهرجان على طبع كافة البرامج والكتيبات والمطبوعات باللغة الأسبانية وحدها، مما تسبب فى كثير من اللبس والضيق والاحباط ، ولا أدرى هل كان السبب فى هذا قلة الامكانيات وانعدام المترجمين ، أم تعصب للغة الأسبانية وصل إلى حد الهوس ؟!

أما الملحوظة الثانية، فتتعلق بالتنظيم الذى كان سيئاً للغاية، ومثار شكوى الجميع . وقد اتضح سوء التنظيم هذا منذ بداية الرحلة فى

القاهرة، إذ وصلت بطاقات السفر لبعض المشاركين قبل موعد إقلاع الطائرة بساعتين ، وبعد تأجيل متكرر، مما أدى إلى تخلف بعضهم عن السفر، وامتد سوء التنظيم إلى اختيار أماكن إقامة المشاركين، وتوفير سبل الانتقال لهم وعدد معقول من المرشدين .

ولئن كان المهرجان فقيراً فى امكاناته المادية - كما اعترف القائمون عليه - فقد كان ثرياً فى أحلامه وطموحاته ، وأعتقد أن عدداً كبيراً من العاملين فيه من المتطوعين ، وكلى أمل أن يتلافى المهرجان أخطاء هذا العام فى المستقبل ، فهو مهرجان طموح، يتبنى فلسفة حضارية مستنيرة، ورؤية مستقبلية مشرقة، ويؤمن بالمسرح إيماناً عميقاً، وبفاعليته الثقافية والاجتماعية الخطيرة .

وأخيراً، لا يفوتنى أن أشيد بالجهد المشرف الذى بذله د. حسن عطيه - الناقد والدارس بأسبانيا - فى تنظيم وإدارة ندوة نقاد المسرح، وعلى مشاركته النشطة فى نشاط المعهد الدولى لمسرح البحر الأبيض المتوسط على مدار العام، بالإضافة إلى مساهماته فى مشروع المركز الأسبانى العربى للمسرح، ومشروع المكتبة الأسبانية العربية للمسرح . وينبغى أن نذكر له بكل التقدير محاولاته المتتابعة الجادة فى إقامة جسر ثقافى بين المعهد الدولى وأكاديمية الفنون، وبين مصر والأندلس .

داعية الفن للفن
فى ثوب سياسى جديد

ربما كانت حياة أوسكار وإيلد نفسه هى أعظم إنجازاته الفنية ، فقد كانت حافلة مثيرة على قصرها ، شهدت فى سنواتها الخمس الأخيرة صعوداً دراميأ مفاجئاً إلى قمة الشهرة والمجد، أعقبه انقلاب مفاجئ من حال السعادة إلى الشقاء، وسقوط فى سرعة الشهب إلى أعماق هوة اليأس والفقر، والغربة والمهانة .

وكانت شخصية وايلد نفسها أكثر ثراء وتنوعاً وتعقيداً من أى شخصية من شخصياته الروائية أو المسرحية، فقد جمعت عدداً من التناقضات المركبة، التى جعلت هويته الجنسية والاجتماعية والسياسية موضع تساؤلات عديدة ، لقد كان زوجاً وأباً، كما كان أيضاً عاشقاً لشاب أرستقراطى يدعى لورد دوجلاس، واتهم بالانخراط فى العديد من العلاقات الجنسية المثلية . وكان اشتراكياً فى أعماقه، لكنه رفض توظيف الفن فى خدمة أية قضية ، وكان يعشق أسلوب حياة الأرستقراطية الانجليزية ويتبناه، لكنه كان يتحداه فى نفس الوقت، ويعرضه لأعنف درجات السخرية اللاذعة، وكان أيرلندياً يحلم مع أهل بلاده بالخلاص من الاستعمار الانجليزى ، لكنه عاش فى انجلترا، وتقنع بقناع الطبقة

الحاكمة من أعدائه، حتى بدأ انجليزياً أكثر من الإنجليز أنفسهم، ومزدرياً لبنى وطنه.

ولقد حار الكثيرون فى تفسير علاقة أوسكار وايلد بالمجتمع الانجليزى الراقى فقد احتضنه هذا المجتمع، وتدفق على مسرحه، ورفعه إلى قمة الشهرة، ثم فجأة هوى به من حالق . ولعل صورة البهلول الشكسبيرى ومهرج الملك تساعدنا على فهم هذه العلاقة . لقد تبنى المجتمع الانجليزى وايلد باعتبره مضحكاً ومهرجاً، وسمح له بنفس القدر من الحرية الذى كان يمنحه الملك للبهلول فى النقد والسخرية والتعرية ، وكان شرط استمرار العلاقة ألا ينسى البهلول نفسه، ويأخذ اللعبة مأخذ الجد، ويتصور أنه من الطبقة الحاكمة حقاً ، وليس عبداً ، أى أن يصدق وهم حريته .

لكن وايلد نسى نفسه ، وتخيل أنه ينتمى حقاً إلى الأرستقراطية الانجليزية الحاكمة، وتبنى أسلوب حياتها المرفه على تواضع موارده ، بل وتبنى أيضاً استهانتها الساخرة بالقيم الأخلاقية التى ارتبطت بالطبقة البراجوزية . ولأن وايلد لم يكن سوى دخيل فى الحقيقة ، لم يتشرب منذ نعومة أظافره أسرار اللعبة الاجتماعية التى تلعبها الأرستقراطية بموافقة الطبقة البرجوازية المسيطرة على المال والتجارة ، وفى تضامن معها ، لم ينتبه عاشق الجمال والفن للفن إلى الحدود الفاصلة بين الجد واللعب فتخطاها ، وجاهر علناً بما تخفيه الأرستقراطية نفاقاً وتمارسه سراً .

وكانت العلاقة بين وايلد وبين أحد أبناء هذه الأرستقراطية هى الشرارة التى فجرت اللعبة، وأفضت إلى المواجهة بينه بين أحد أقطاب الأرستقراطية - الماركيز كوينزبرى - الذى اتهمه بإفساد ابنه، وساقه إلى المحاكمة العلنية بتهمة الشذوذ الجنسى . وفى المسرحية التى كتبها حديثاً تيرى إيجلتون - وهو أيرلندى آخر - عن الفترة الأخيرة من حياة وايلد، تحت عنوان القديس أوسكار ، يركز المؤلف بوضوح على الأبعاد السياسية للمحاكمة، التى تقنعت بالتهم الأخلاقية، ويفضح حقيقة التضامن السياسى السلطوى بين الارستقراطية والبرجوازية، رغم اختلافاتهما الظاهرية، ورغم ما يكنه كل منهما للآخر من احتقار دفين . ويرى إيجلتون أن وايلد كان ضحية اتحاد مصالح الطبقتين .

فرغم أن العلاقات الجنسية المثلية كانت شائعة فى ذلك الوقت بين أبناء الطبقة الأرستقراطية، ولم تكن بالشئ المستهجن أو المعيب فى أوساط الرجال، استخدمت هذه الأرستقراطية نفسها علاقة وايلد بلورد ألفريد دوجلاس سلاحاً للتشهيربه، وإثارة الصحافة والرأى العام - البرجوازى فى مجموعه- ضده ، فنجحت فى تحطيمه. وهكذا، وفى نفس العام الذى شهد النجاح الساحق لمسرحيتى الزوج المثالى وأهمية أن تكون إرنست، سيق وايلد إلى المحكمة، وحكم عليه بالسجن سنتين، رحل بعدهما إلى فرنسا، حيث عاش مجهولاً تحت اسم مستعار، يقتات من صدقات الأصدقاء القدامى، ثم مات وحيداً معذباً بعد عامين فقط .

ومن بداية المحاكمة وحتى وفاته ، مُنعت مسرحيات وايلد من العرض . لكن ما إن رحل وصمت صوته، حتى عادت المسرحيات لتحتل خشبات المسارح فى انجلترا بنجاح ساحق ، ووظفتها الأرستقراطية توظيفاً بارعاً ماكراً لتكريس هيمنتها، والاحتفال بأسلوب حياتها وقيمها ، فظلت - ربما حتى الستينيات - تقدم فى إطار واقعى تاريخى ، أى بديكور وملابس تحاكى أثاث وأزياء الطبقة الراقية فى بداية القرن ، بحيث بدا عالمها المصنوع الزائف مقبولاً ، بل ومرغوباً ، وتوارت النزعة النقدية المتشككة، وغدت المسرحيات أشبه بالكوميديات الخفيفة المستأنسة .

وفى إطار هذه الصيغة الواقعية ، التى طبعت أيضاً أسلوب التمثيل، بدت الشخصيات الأرستقراطية جذابة متألقة، وهى تنطق بأسلوب وايلد البارع، و «وابجراماته » الشهيرة، ومفارقاته اللغوية الذكية الحاذقة ، فكأنها تسخر من نفسها بنفسها، وتستبق نقد الآخرين، فتحيد المتفرج ، بل وتدفعه إلى الإعجاب بها .

وهكذا أعادت الأرستقراطية الانجليزية أوسكار ايلد إلى دور البهلول رغم أنفه، واستغلت مشاعره المتضاربة تجاهها، فأبرزت مشاعر الأنبهار بها، المتضمنة فى الأعمال، على حساب مشاعر السخرية من زيفها ونفاقها. وساهمت المؤسسة النقدية المهيمنة بدورها فى تكريس هذه الصورة لمسرحيات وايلد، بتأكيد الأبعاد الإنسانية للشخصيات، وإخفاء أبعادها الاجتماعية ، مع الإلحاح على تألق أسلوب الحوار وأناقته.

وحين تغير مسار النقد الأكاديمى فى انجلترا فى الستينيات والسبعينيات، وظهرت تيارات تسعى إلى مراجعة الأحكام والتفسيرات النقدية الموروثة، عن طريق إعادة قراءة النصوص، فى ضوء علاقتها بلحظتها التاريخية، بما تحفل به من صراعات وقوى اقتصادية، واتجاهات فكرية وفنية ، حينئذ ، بدأت أعمال وايلد تتجلى فى صورة جديدة، تحفل بالأبعاد السياسية، وتبرز نزعتها الثورية المتشككة فى نسق القيم المتسيد فى عصرها .

وأثرت هذه الجهود النقدية إلى حد كبير فى أسلوب التناول المسرحى لأعمال وايلد ، فبدأ بعض المخرجين الثوريين يطرحونها فى صورة جديدة وجريئة تخالف المنهج الواقعى السائد من قبل . وكانت أحدث هذه المحاولات، هو عرض أهمية أن تكون إرنست، الذى قدمته فرقة سنشرى المسرحية البريطانية، فى ديسمبر ١٩٩٢، فى القاهرة والاسكندرية (على المسرح القومى وسيد درويش) .

استهدف العرض فى مجموعه إبراز الجانب السياسى والنقدى للنص - على مراوغته ، مع الحفاظ على تألق سطحه اللغوى، والإكتفاء بأقل حذف ممكن . وقد حقق المخرج كيفن روبنسون (وهو أيرلندى أيضاً) هدفه هذا عن طريق إيجاد معادل مرئى بليغ مرادف لفكرة الزيف، فاختار مع مصمم الديكور ماريوك هنريش إطاراً بصرياً للأحداث، يبتعد عن الواقعية، ويحمل صفة زخرفية مصنوعة واضحة، ويستلهم أسلوب

الـ «آرت نوفو» أو الفن الجديد، الذى روج له فـى انجلترا فى بداية القرن العشرين الفنان بيردسلى، وكان وايلد نفسـه من أشد المعجبين به . وفى إعداده للمسرحية، اختزل المخرج فصولها الأربعة إلى جزءين، ومناظرها إلى اثنين : بيت الجرنون فى لندن، وحديقة منزل وردنج الريفية . وفى تصـميـمه لديكور المنظرين، الـتزم المـخرج بنفس الأسلوب الزخـرفى المسطح، المـصطنع، الذى يزدحم بموتيـفات النبات الزهور والأعـشاب المتسلقة، المرسومة على مسطحات، فتذكرنا بأسلوب الرسم اليابانى إلى حد كبير ، وربط المصمم بين المنظرين عن طريق رسومات النباتات هذه بصورة ذكية، فازدحمت حوائط غـرفة الاستقبال فى بيت الجرنون بأوراق الأشجار والأعـشاب والأشجار المرسومـة، فى زخم يرهق البصر، ويشى بإكتناز الطبيعة وتشيؤها، وامتلاكهـا ميتة محنطة فى بيوت الأغنياء ، كما ازدحمت حديقة وردنج الريفية بالبـانوهات المرسومة، والنباتات والزهور الصناعـية ، فـاتحد المنظران تـحت لواء الزيف والزخرف المـصطنع ، وتحولا إلى عنصر تغريب واضح يلـح على العين طوال العرض، ويحمل تعليقاً بليغاً ساخراً على الحوار والأحداث، وكأنه كورس بريختى .

لقد خلق الديكور بـمنظريه فى العرض إحسـاساً واضحـاً بالاختناق والزيف: والتكـدس والمـوت، امـتـد مـن المنظر الداخلى إلـى المنظر الخارجى، وكأنه يقول لنا، انظروا إلى هذا العـالم الأرستقراطى الزائف، الذى امتلك الطبيعة، وتسيدها واكتنزها، فقتلها . ولايهم هنا أن نبقى فى

المدن، داخل البيـوت الأنيقة، أو نخرج إلى الريف أو الطبيعـة بحثاً عن الصدق والبراءة، فقـد امتد الزيف والتشيؤ إلى كل شئ، وغـدت الطبيعة ضياعاً وأملاكاً . لقـد استطاع الديكور أن يسخر من رحلة «الجرنون» إلى الريف، حيث يجـد الحب والصدق والسلام مع البريئـة «سيسلى»، وهى الرحلة التى تذكرنا بتـراث أدبى طويل، يمتد من الأدب الرعـوى - كما نجده مثلاً فى قصة أركادياً للأديب الإنجليزى سيـر فيليب سدنى - إلى الأدب الرومانسى، كما نجـده فى عبادة وردسورث للطبيعـة مثلاً . وربما استغل وايلد نفســه هذه الفكرة القديمة بهدف السخريـة ، فالجرنون يجد الحب فعلاً حين يترك المدينة وزيفها ويذهب إلى الريف والطبيعة ، لكنه حب لا يخلو من زيف ، فهو حب مشروط بامتلاك الحبيبة لثروة طائلة ، كـما يتـضح من حديث العـمة المـتسلـطة - ليدى براكنيل - فى نهـاية المســرحية ، كمـا يمكننا أن نلمس هذا التوظيف الساخـر لفكرة الهروب إلى الطبيعة فى مصير وردنج، الذى لا يعرف له أهلاً فى البداية ، وكأنه فعلاً ابن الطبيعة، لكنه لا يلبث أن يكتشف لنفسه فى الريف أصولاً تؤكد انتمائه لمجتمع المدينة المـصنوع، ولبيت الجرنون الذى تحنطت الطبيعة على جدرانه. ومهما يكن من أمر وايلد ، وسواء كان يهدف إلى السخرية أم لا ، فـقد نجح الديكور فى أن يصـبح عنصـراً دراميـاً فاعـلاً، يناوئ الحوار والشـخصيـات، ويعرى زيفهـا، ويفضح مـادية وجشع المجـتمع الرأسمالى وفساده، الذى يقتل الطبيعة كما يقتل الإنسان .

وامتـدت مسحـة التشـيؤ والزيف من المنظر المـسرحى إلى أسلوب التمثيل، الذى ابتعد عن الواقعية، واتجه فى أحيان إلى المبالغة والتنميط الحركى من ناحية، وإلى الجمود والتخشب والعرائسية من ناحية أخرى.

لقد ابتعدت حركة الشخصيـات تماماً عن الليونة والطبيعية، وجاءت محسوبة مصطنعة فى توافق مـع إطارها ، بل وكانت فى أحيان تجمد فى بوزات تستمـر دقائق كأنها صور فى ألبـوم قديم . وطبع الاصطناع الأداء الصـوتى أيضـاً بطابعـه، وحرص المـمـثلون على عـدم إبراز و «بروزه» الفكاهة والإبجرامات الذكيـة فى الحوار، بإلغاء الوقفات التى تتبـعها عادة لتفسح المـجال لضحك المتفرجـين قبل استئناف الحوار ، فـقلت جرعة الضحـك، كثيـراً فى هذا العرض عن العـروض التقليـدية السابقـة التى شاهدتها لهذا النص، إذ كان الإيقاع هنا يجبر المتفرج على إيقاف ضحكه حتى يسمع ما يقال .

وإمـعاناً فى بلورة الرؤية الـسيـاسيـة النقـدية لهذا العـرض، تدخل المخـرج فى النص بالحـذف أحيـاناً ، فخفـف الجرعة الـرومانسيـة فى المشاهد العاطفـية بين الجرنون وسيسلى ، وأضاف إليهـا حركة ساخرة تفرغهـا من محتواها، وتشى بزيف واصطناع المـشاعر ، فجـعل سيسلى تداعب شعـر حبيـبها بصـورة آلية مرات مـتوالية، وفى كل مـرة، يبدى الحبيب ضيـقه الشديد، ويعيد ترتيب شعره بعـناية، حرصاً على مظهره المرسوم المصنوع .

كذلك حـذف المخرج بعض المشـاهد والشخصيـات التى لا تخدم رؤيته، أو التى من شأنها أن تثـير تعاطفنا مع الشخصيـات الرئيسية، أو القيم التى تحكم سلوكهـا، فحذف مثلاً مشهـد عرض الزواج بين المربية بريزم والقس شـازوبل، ومشهـد المحـامى الذى يطارد الجرنون ، كـما حذف النصـائح العصمـاء التى توجهـها ليدى براكنيل للـمربية بمناسـبة زواجها .

وربمـا كان أهم تغـيـير أحـدثه المخـرج فى النص ليـؤكد قـراءته السياسـية، هو مزج شخصـية «ميريمان»، خـادم «الجرنون» فى المدينة، بشخصـية «لين»، خادم «ورذنج» فى الريف ، فجعـل نفس الممثل يؤدى الدورين، مما حوله إلى رمز قوى دائم وحاضر للطبقة العاملة، التى مهما تغيرت وجـوهها وأماكنها، تظل دائمـاً موضع استغلال الطـبقة الوسطى والطبقة الأرستقراطية.

وأحاط المخرج هذا الحضور الرمزى للطبقة العاملة بدلالات إيجابية واضحة، فجعل الخادم يتصدر بداية العرض ونهايته، وهو يعزف موسيقى شجية على الكمان - فى غيبة السـادة فى البداية، وفى حضورهم المتجمد فى النهـاية . وفى سبـيل هذا، عدل المـخرج بداية المـسرحـية . فـفى النص، تبدأ المسرحـية بالسيد الجرنون يعزف البيانو، بينمـا يستمع إليه خادمه ميـريمان. . أما فى العرض ، فيدخل الخادم، ويمـتعنا بعزفه على الكمان ، ثم يدخل السيد ويحاول أن يقلده فيـفشل، فهو يمسك بالقوس مرة وكأنه يمسك بمنشار، ثم يحركه كما لو كان سيفاً فى مبارزة .

ولا يسمح لنا المخرج طوال العرض أن ننسى الخادم كما ينساه السادة، فيجعله يلح علينا بين الحين والآخر، بطوله الفارع وملابسه السوداء المستقيمة، وآليته الحركية، وكأن العالم الرأسمالى المتشئ قد استلب حياته وعفويته . وفى النهاية، يضيف المخرج مشهداً إضافياً بعد مشهد المصالحة وزواج المحبين، ويجعل السادة جميعاً يتجمدون فى تشكيل نمطى ثابت، وكأنهم صورة فوتوغرافية قديمة ، ثم يدخل الخادم مرة أخرى بكمانه ليعزف موسيقى حية، وكأن الحياة قد عادت إليه باختفاء العالم الزائف .

ومن خلال هذه الإضافات الإخراجية، التى تتسق مع المنهج العام فى تناول النص، استطاع المخرج أن يبلور قراءته السياسية التقدمية لأوسكار وايلد، وأن ينتصر للطبقة العاملة، وأن يدين العالم الرأسمالى، بسادته وقيمه وأوضاعه .

لكن يبقى السؤال : هل توجد هذه الرؤية السياسية فى النص الأصلى حقاً أم فرضها المخرج عليه ؟ وهل كانت لتصلنا دون ما قام به من حذف أو إضافة ؟ سؤال وجيه .. لكن ..

وأياً كنت الإجابة ، فقد كان هذا العرض بالنسبة لى على الأقل، أفضل عرض شاهدته لهذا النص على الإطلاق، وأرسلنى مرة أخرى لأعمال وايلد لأعيد قراءتها فى ضوء جديد .

فيرولي، إيطاليا، ١٩٩٦
مهرجان دايونيسيا المسرحي

منذ القرن السادس قبل الميلاد ، حين انتقل تمثال الإله دايونيسياس (إله الخمر اوالخصوبة) إلى مدينة أثينا على أيدى بيزيستراتدس ، اعتاد الأثينيون القدماء إقامة مهرجانين سنويين احتفالاً بهذا الإله الجديد : الأول مهرجان دايونيسيا الكبير - أو دايونيسيا المدينة (Great or city Dionysia) فى شهر مارس، والآخر مهرجان دايونيسيا الريفى (Rural Dionysia) فى شهر ديسمبر، وكانت المسابقات المسرحية التى تدور على مدى ثلاثة أو أربعة أيام هى الملمح الرئيسى للمهرجان الكبير، وعنصر جذب لا يقاوم ، يجتذب اليونانيين القدماء من كل حدب وصوب. وكانت هذه المسابقات هى التربة التى أنبتت المسرح اليونانى القديم، كما وصلنا فى أعمال أيسخيلوس وسوفوكليس ويوريبيديس وأريستوفانيس.

وحين اختارت الممثلة الإيطالية الشابة ماريا نيكوليتا جايدا (Gaida) أن تطلق على مهرجانها المسرحى اسم «دايونيسيا»، لم تكن تسعى فقط وراء اسم جذاب يثير خيال المسرحيين بتراثه التاريخى ، وإنما كانت تود أن تعود بالمسرح إلى مفهومه الأول الأصيل ، باعتباره حدثاً اجتماعياً

واحتفالاً جماعياً، يرتبط بعقائد المجتمع ويجادلها ، وأن تحيى من جديد . المفهوم الأول والأصيل للكاتب المسرحى - لا كأديب يكتب نصاً أدبياً فى معزل عن الممارسة ، بل كرجل مسرح منذ البداية حتى النهاية .

لقد كان كاتب المسرح فى اليونان القديمة رجل مسرح شامل بكل معنى الكلمة ، فلم يكن يكتفى بكتابة النص فقط، بل كان أيضاً يشرف على تنفيذه (أى إخراجه بالمعنى الحديث) ، ويقوم باختيار الممثلين والجوقة وتدريبهم ، ويعد المسئول الأول والأخير عن العرض ، فإذا استحسن الجمهور العرض، فاز بالجائزة، وإذا كرهه، رجموه (أى المؤلف) بالحجارة. ويحكى أن يوريبيديس فر يوماً هارباً من المسرح لأن الجمهور كاد أن يفتك به .

كانت البداية عام ١٩٨٩ ، حين التقت ماريا نيوكوليتا جايدا صدفة وجورج وايت مدير «مركز يوجين أونيل المسرحى» بمدينة «واترفورد» فى ولاية «كنيتيكات» الأمريكية . كان اللقاء فى بهو أحد الفنادق بمدينة موسكو . تعرفت جايدا على الرجل الذى يدير هذا المركز الذى يرعى الكتاب المسرحيين منذ عام ٢٥ عاماً، ويقدم لهم فرصة الإقامة الهادئة مرة كل عام، على مدى أسابيع، لإنجاز أعملهم المسرحية، ثم عرضها على الجمهور فى نهاية مدة الاستضافة . قدمت إليه نفسها باعتبارها ممثلة إيطالية شابة، وأخبرته أنها تحلم منذ سنوات بإقامة مهرجان مسرحى على غرار المشروع الذى يتبناه مركزه، مع تطوير الفكرة بعض الشئ، بحيث

يقوم المؤلف المسرحى نفسه بإخراج نصه مع مجموعة من الممثلين الذين يختارهم، فيغدو المؤلف والمخرج فى آن واحد، كما كان الحال فى اليونان القديمة . .

وبعد هذا اللقاء، الذى تلقت فيه ماريا نيكوليتا جايدا وعداً بالمؤازرة والمساندة، بدأت مراحل التحضير للمهرجان حتى يخرج فى أفضل صورة تضمن له الاستمرار . كانت عملية البحث عن التمويل شاقة ومضنية ، وكانت جايدا تدرك تماماً أن التأييد المعنوى لفكرة المهرجان من قبل رجال المسرح على مستوى العالم سوف يكسب فكرتها المصداقية اللازمة لدى الهيئات الممولة - سواء كانت أهلية أو حكومية ، لذلك قامت عام ١٩٩١ بتنظيم ندوة عالمية (فى منتجع جبلى يدعى «كاستل نوفو بيزار دينيا» قرب مدينة «سيينا» بإيطاليا) تحت عنوان : «هل مات المسرح أم مازال حياً»، ودعت إلى هذه الندوة التى استمرت خمسة أيام نخبة من أهم نقاد ورجال المسرح فى العالم . ومن خلال هذه الندوة، تم وضع التصور النهائى للمهرجان، وصياغة فلسفته وأهدافه وتوجهاته . وكان من بين المشاركين فى هذه الندوة، بالطبع، جورج وايت - مدير مركز أوجين أونيل المسرحى فى أمريكا - والناقدان إيان براون وأنتونى إفريت - وكانا أنذاك من المسئولين عن قطاع المسرح فى مجلس الفنون البريطانى، مما أسهم فى إقناع الهيئات الممولة بجدية المشروع وأهميته.

وفى يونيو ١٩٩٢ ، فى مـدينة «سسيـينا»، كان المهـرجان الأول، الذى جاء تحت عنوان «مـهرجان دايونيسـيا العالمى للدراما المـعاصرة». وجاء هذا المهرجان تطبيقاً عملياً دقيقاً للتصور النهائى الذى صاغته الندوة التحضيرية، فقام المهرجـان بدعوة عشرة من أهم الكتاب المعاصرين فى العالم لإقامة ورش إخـراجية لأحدث أعمالهم على مـدى أسبوعين ، ثم عرض هذه الأعـمال على الجمـهور فى الهـواء الطلق، على مسارح غـير تقليدية .

وكان الكتاب المدعوون فى المهرجان الأول هم :

هوارد باركر (إنجلترا) ، ماريا أيرينى فورنيس (الولايات المتحدة) ، الكسـاندر جالين (روسـيا) ، سـونولابو تانس (الكنغـو) ، سلافـومـيـر مورجيك (بولندا) ، رودولفو سانتانا (فنزويلا) ، خوزيه سانشيس سنسترا (أسبـانيا) ، يول سوينـكا (نيجيـريا) وهو الحائز على جـائزة نوبل عام ١٩٨٦) ، لوثر ترولر (ألمـانيا) ، وأوجو تـشيتى (من إيطـاليا) ، ومن الغريب أن أحـداً من اليونان - موطـن مهرجـان دايونيسـيا القديم - لم يشارك فى هذا الحدث الهام .

وإلى جانب العشر مسرحيات الجديدة التى قدمها الكتاب فى عروض من إخراجهم ، اشتمل المهرجـان على ندوة رئيسية دُعى إليها لفيف من النقاد والأكاديمـيين ورجال ونساء المسرح من ١٣ دولة مخـتلفة . كانت الندوة تحمل عنوان «المسرح ودور الناقـد المسرحى»، وتناولت دور النقاد

فى أبعاده المختلفة، السياسية والثقافية والاجتماعية والفنية . وفى هذه الندوة (التى تمتعت بتغطية صحفية واسعة)، اشتبك النقاد وكتاب المسرح والمخرجون فى حوار ساخن وثرى حول أسباب تراجع دور المؤلف المسرحى فى العالم اليوم .

ورغم الموجه الباردة التى اجتاحت المنطقة لسوء الحظ فى تلك الفترة، ورغم الأمطار الغزيرة، والمصاعب المالية التى نتجت عن تخلف بعض الممولين عن الوفاء بوعودهم ، فقد نجح المهرجان على الصعيدين النقدى والجماهيرى، وطرح نفسه كمنبر مؤثر وفاعل لكتاب الدراما، وأيضاً لكل المحبين لفن المسرح والمدافعين عنه والمؤمنين بضرورته الحيوية فى عالم اليوم .

وفى العام التالى، قررت جايدا الانتقال بمشروعها - مشروع مهرجان دايونيسيا - إلى مدينة جبلية أثرية صغيرة - جنوب روما - على الطريق بين روما ونابولى ، وهى مدينة فيرولى الساحرة، التى اختارتها جايدا مقراً دائماً لهيئة المهرجان . وكانت الدوافع وراء هذا الاختيار عديدة - منها البحث عن جو أكثر دفئاً واستقراراً من مناخ مدينة «سيينا» بحيث يناسب طبيعة عروض الهواء الطلق التى تميز المهرجان ، إلى جانب سهولة توفير وسائل الانتقال للضيوف فى مدينة صغيرة ، وكذلك ما توفره المدينة الصغيرة دائماً من جو حميمى دافئ. لكن الدافع الأكبر وراء هذا الانتقال، كان عمدة مدينة فيرولى (وهو سياسى ليبرالى مثقف

من أصل روسى نبيل)، الذى قدم للمهرجان تسهيلات عديدة، ودعماً مالياً كريماً، ورحب باستضافته فى مدينته، إيماناً منه بأهمية الفنون، وخاصة المسرح، فى حياة المجتمع . وهكذا، أصبحت فيرولى مركز المهرجان على مدى السنوات التالية، وتحول المهرجان إلى حدث موسمى هام فى حياة أهل المدينة، وإلى احتفال شعبى عام يعيد إلى الأذهان مهرجان دايونيسيا القديم .

وبعد خطوة الانتقال إلى فيرولى وجعلها مقراً دائماً للمهرجان، قررت جايداً أن تتريث لمدة عام قبل إقامة المهرجان الثانى حتى تضمن استقرار الأوضاع ، خاصة فيما يتعلق بالتمويل والاتصالات ، وأن تستغل هذه الفترة فى تدعيم مكانة المهرجان الأدبية ، والحصول على المزيد من المساندة الفنية والمعنوية ، وأيضاً فى بلورة شخصية مميزة لمهرجانها ، واستجلاء دوره السياسى والثقافى . وفى سبيل تحقيق هذا، نظمت ندوة موسعة على مدى خمسة أيام تحت عنوان «دور المسرح فى المجتمعات التى تعانى من صراعات داخلية» ، ودعت إليها مسرحيين من كل جمهوريات يوغسلافيا السابقة ، ومن فلسطين وإسرائيل ، ومن أيرلنده وبريطانيا ، ومن أقاليم الهند المختلفة ، ومن الولايات المتحدة ، ومن دول أمريكا اللاتينية . ومن خلال هذه الندوة التى أقيمت فى يونيو عام ١٩٩٣، وجد المشاركون من كل الجنسيات والقوميات والتوجهات والأصول العرقية مجالاً فسيحاً لمناقشة دور المسرح فى الدفاع عن القضايا

العادلة وعن حقوق الإنسان ، وفى تقريب وجهات النظر، وتحقيق التفاهم والإخاء، والحوار السلمى بين الشعوب والأفراد .

وأفضى نجاح هذه الندوة الدولية ذات الطابع السياسى الساخن إلى تعزيز مركز المهرجان ، فقررت الهيئات الممولة له (من مؤسسات الحكومة المحلية والهيئة الأهلية والأفراد) تحويل مشروع دايونيسيا إلى مؤسسة دائمة مستقلة، مقرها مدينة فيرولى . وهكذا، تحول حلم ماريا نيكوليتا جايدا إلى حقيقة ثابتة مستقرة .

وفى ٣٠ مايو فى العام التالى (١٩٩٤) حتى ٢٠ يونيو، أقيم مهرجان دايونيسيا العالمى الثانى للدراما المعاصرة، الذى استضاف سبعة كتاب من دول مختلفة لتقديم أعمالهم - من فرنسا والصين وشيلى وجمهورية سلوفينيا وكرواتيا والولايات المتحدة وإيطاليا . وفى إطار المهرجان، عقدت ندوة رئيسية على مدى يومين، كان موضوعها «المسرح والتيارات الأصولية»، ودعى إليها مشاركون من دول تعانى من هذه التيارات، مثل الجزائر وفلسطين ولبنان وكوبا وجمهورية يوغوسلافيا الفيدرالية وكرواتيا وسلوفينيا والنمسا والأرجنتين .

ثم كان مهرجان دايونيسيا الثالث عام ١٩٩٥، من ٤ إلى ٢٥ سبتمبر، الذى استضاف مؤلفين مسرحيين من ألبانيا (قاسم تربشينا) ومن كوبا (فيكتور فاريلا) ومن فلسطين (عبد الغفار مكاوى وجورج إبراهيم

حبش) ومن إسرائيل (إدنا مـازيا) ومن إيطاليا (ستفانو ريالى وجـويسيبى روكـا) ومن كـرواتيا (سـلوبودان شنايدر) . ورغم تقلص عـدد الكتـاب المشاركين ذلك العام، حـقق المهرجان نجاحاً مقبولاً، وتأكـدت طبيعته السيـاسيـة التقـدمية فـى عرض الافتـتاح، الذى ألفـه الكاتب الكرواتى سلوبودان شنايدر، وكان بعنوان جلد الثعبان . وفى هذه المسرحية، أدان شنايدر الممـارسات الصـربية الوحشـية ضد مـسلمى البوسنة ، وخـاصة اغتصاب الفـتيات والنساء المسلمـات ، وحذر بعنف من الأخطار الضارية التى تتهـدد البشـرية من جراء تجاهـل الغرب لحرب التـصفيـة العرقـية والدينية التى يشنها الصـربيون ضد مسلمى البوسنة، وشـبه هذه الحروب بالوباء الذى ينذر بفنـاء العالم . واتسـاقاً مع الـطابع السيـاسى الواضح للمهـرجان، كـان موضوع الندوة الرئـيسيـة «المسرح والـصراع من أجل السلام»، وشـارك فيـها مـسرحيـون ونقاد من ألبـانيا والأرجنتـين وكندا وكـرواتيا وفـرنسا والكردسـتـان وفلسطين وإسرائـيل وألمانيـا وفنزويلا والولايات المتحدة وبعض الممثلين لطوائف الغجر فى سلوفاكيا .

ثم كان مـهرجان هذا العـام، ١٩٩٦ ، الذى استمـر على مدى ثلاثة أسابيع ، حتى الثالث والعشرين من يونيو ، وشاركت فى ندوته الرئيسية، «المسـرح والذاكرة»، على مدى يومـين ، وشاهدت عروضـه القليلة على مـدى ثلاثة أيام أخـرى . فى أول الأمـر ، كنت أتمنى حـضور الفـتـرة التحضيرية للعروض لأشاهد كيف يتحول الكاتب المسرحى إلى مخرج .

لكننى بعد مشاهدة العروض، وجدت الأمنية تتبخر ، فمن بين الستة عروض، كان اثنان لمؤلفين توفاهما الله، وهما برتولت بريخت وبيترفايس، واثنان من المؤلفين، أحدهما مخرج محترف، والآخر مخرج وممثل كردى، منعته السلطات العراقية (كما أبرق للمهرجان معتذراً) من السفر إلى إيطاليا لتقديم عرضه . أما العرض الخامس، فكان لمؤلف إيطالى متواضع الموهبة، سلفى النزعة بعض الشئ، فوجدتنى أحمد الله على عدم حضور فترة تحضيره لعرضه الممل . وكان العرض السادس لمؤلف من ماسيدونيا لم يحضر المهرجان، وقدمت نصه فرقة مسرحية من ألمانيا، تخصصت فى تقديم عروض باللغة الرومانية (لغة قبائل الغجر فى وسط أوروبا) حول مشاكل الأقليات المغتربة .

كان عرض الافتتاح مسرحية التحقيق (Investigation) للكاتب الألمانى بيتر فايس ، وهى مسرحية استقى مادتها من وقائع وملفات التحقيقات والمحاكمات التى أجريت فى مدينة فرانكفورت بألمانيا الغربية فى الفترة من ١٩٦٣ إلى ١٩٦٥ ، وتناولت الجرائم الوحشية التى أرتكبها النازيون فى معسكر الاعتقال الشهير «أوشفتز» (Auschwitz) إبان الحرب العالمية الثانية - وكان فايس قد دُعى لحضور هذه المحاكمات إبان انعقادها.

وقد وصف بيتر فايس مسرحيته الطويلة (بل الشديدة الطول) هذه فى عنوان جانبى بأنها «أوراتوريو» (Oratorio) . والأوراتوريو هو عمل درامى

موسيقى، يشتمل على الغناء المنفرد والكورالى والموسيقى الأوركسترالية، ويُؤدى دون مسـرحة - أى دون أن يتخـذ شكل العرض المسـرحى الأوبرالى كمـا يحدث فى الأوبرا، وعـادة ما يدور حول مـوضوع دينى . ولم يكتف فايس بهذا، بل قسم مسرحيته إلى cantos ، أى إلى مقاطع إنشادية ، حاذياً حذو دانتى فى ملحمته الشهيرة الكوميديا الإلهية، وكان فايس يستعد لإعداد جزء منها - وهو الجحيم (Inferno) إعداداً دراميا . ورغم هذا، تظل مسـرحـية التحقيق (إذا جـاز لنا أن نطلق عليـهـا اسم المسرحـية) عملاً غـير قابل للتحـقيق الدرامى والمسرحى على المسـتوى الجمـاهيرى أو العالمى، لأنهـا عمل يعـتمد بالدرجـة الأولى على السرد اللغوى عبر صيغـة الاستجواب ؛ فـالقاضى فيهـا يسأل المتهـمين، ثم يستدعى الشـهود، فيسرد الشهود قـصصاً تقشعر لهـا الأبدان ، فيعارض المتهمون شهاداتهم ، فيستدعى القاضى شهوداً آخرين، وهكذا دواليك .

وقد يقول قائل إن المخرج الذكى قد ينجح فى تجسيد بعض من هذه القصص تجـسيداً دراميـاً ، أو الإيحاء بها بصورة مـا ، أو تصويرها فى مشاهد على شاشة سينما، أو عن طريق الفيديو. لكن المشكلة تكمن فى أن أى تجسيد بصرى أو حركى لهذه القصص سوف يهوى بها على الفور إلى درك أفلام الرعـب الميلودراميـة الفجـة، إذ كيف يمكن لمـخرج أن يصور على المـسرح مشاهد القـتل الجماعـية بالغازات السامـة، أو حرق الجثث فى الأفـران الجهنمـية، أو تلك التجـارب الشيطانيـة التى كانت

تُجرى على الفتيات لأكتشاف طريقة لتعقيم الأناث فى الفئات المرفوضة عرقياً أو دينيًا أو اجتماعياً أو سياسياً - مثل حقن الأسمنت داخل الرحم وإزالة الغدد التى تفرز الهرمون الأنثوى . ففى واحد من المقاطع - أو الـ Cantos الإحدى عشر - تقول امرأة من الشهود : «كانوا يختارون فتيات فى أوج الشباب والصحة والجمال ، وبعد التجارب ، وخلال أسابيع قليلة، كن يتحولن إلى عجائز شمطاوات محنيات الظهر» .

لقد استطاع فايس عبر شعرية اللغة - كما يؤكد لى دارسو اللغة الألمانية التى لا أعرفها- وعبر التقطيع الذكى للحوار والنقلات الحساسة، أن يتفادى الإثارة الرخيصة والملل فى آن واحد، وأن يخاطب خيال المتفرج، ويستثيره ليعايش جوهر «الحكاية»، دون تفاصيلها المرعبة. وكم كنت أود لو أننى شاهدت فايس نفسه يخرج مسرحيته فى فيرولى، لكن الرجل مات عام ١٩٨٢، قبل أن يخرج مهرجان دايونيسيا إلى النور.

تصدى لإخراج هذه المسرحية الصعبة المشكلة (مسرحية التحقيق) المخرج الألمانى «هولك قليتاك»، وقام باختزالها إلى حد ما ليصبح طول العرض ساعتين ونصف الساعة (بدلاً من أربع ساعات)، وقام بتفسيرها على المستوى البصرى، تفسيراً يتجاوز الواقعة التاريخية المحددة، ليطرح رؤية أكثر شمولاً والتصاقاً بالواقع الحالى على مستوى العالم ، وابتعد تماماً فى عرضه عن العاطفية المباشرة، مفضلاً عليها نوعاً من الصرامة الشعرية المتقشفة . كيف فعل هذا ؟

أولاً : قدم عرضه فى استاد رياضى صغير على حافة الجبل، ومنع المتفرجين من الجلوس فى المدرجات الأمامية، بحيث يكفل لهم البعد الكافى لمشاهدة العرض دون التحام نفسى أو استغراق عاطفى .

ثانياً : وضع فى خلفية ساحة الأداء شاشة عملاقة، حجبت عنا منظر الوادى أسفل الجبل، حتى لا يستغرقنا جمال الطبيعة، ويصرفنا عن التأمل والتفكير . كانت هذه الشاشة البيضاء العملاقة أيضاً أشبه بجدار صلد قاس، ترتطم به العين بين الحين والآخر، ويبدو الممثلون فى ظله مخلوقات ضئيلة تافهة حقيرة ، فكأنه القدر اليونانى الأصم .

ثالثاً : اقتصرت الإضاءة على الإنارة الحيادية القاسية دون ألوان ، عبر الكشافات المعلقة على أبراج على جانبى ساحة الأداء ، والموضوعة أسفل الشاشة البيضاء الرهيبة .

رابعاً : كان الديكور الوحيد هو صفوف وراء صفوف من المقاعد المقلوبة، الراقدة على ظهرها ، والتى يربوا عددها على الثمانين كرسياً .

خامساً : قلص عدد الممثلين إلى ١٣ من الرجال والنساء ، وجعلهم يؤدون أدوار المتهمين والشهود بالتبادل ، وأعطاهم زياً أبيض موحداً، يتكون من بدلة عسكرية بيضاء، وحذاء أسود صارم ذى رقبة عالية ، وكان الممثل أو الممثلة يتجرد من جزء من هذا الزى العسكرى حين يؤدى دور أحد الشهود أو الضحايا، ثم يرتديه مرة أخرى حين يتحدث بلسان أحد المتهمين .

سادساً : تدريجياً ، ومع تقدم الحوار أو المحاكمة ، كان الممثلون يعيدون الكراسى المقلوبة إلى وضعها الرأسى المستقيم ، فكأن شواهد القبور تدب فيها الحياة لتتكلم باسم الضحايا .

وفى النهاية ، ونتيجة لهذه السياسة الإخراجية التى تجسدت فى علامات مسرحية محسوبة ، تخلقت دلالة العمل، وهى : أن ضحايا الأمس هم أنفسهم جلادو اليوم وسفاحوه ، فالجلاد والضحية فى هذا العمل، يسكنان جسداً إنسانياً واحداً، يرتدى ثياباً عسكرية . أكان المخرج يقصد تعليقاً ساخراً على ممارسات اليهود الإسرائيليين فى الأرض المحتلة ؟ أكان يستدعى من خلال العرض مجازر ومذابح البوسنة ؟ لقد أغضب هذا العرض بعض اليهود المتصهينين الذين حضروا المهرجان، وقالوا : كيف تساوى بين الجلاد والضحية ؟ ونسى هؤلاء أن ذكرى ضحايا «قانا» لم تزل حية حمراء فى الذاكرة .

ولأن اختيار المخرج لعلاماته المسرحية قد أفسح المجال لبروز رؤية جديدة أكثر شمولاً من رؤية النص الأصلى، اكتسبت الشرائح القليلة المعروضة على الشاشة الكبيرة دلالة تخطت فظائع معسكر «أوشفيتز» إلى فظائع البوسنة . وجاءت نهاية العرض تعليقاً ساخراً مريراً على الطبيعة الإنسانية والتاريخ البشرى فى آن واحد - تعليقًا يقول بإن موكب التقدم البشرى والحضارة لم يخلف لنا سوى كنز من المذابح وكومة من النفايات. ففى نهاية المحاكمة، يشترك الممثلون جميعاً فى جمع المقاعد

المصفوفة وإلقائها فى كومة واحدة عالية - ككومة الحطب ، وكأنهم يستعدون لإضرام النار فيها . ثم يلقى كل ممثل وممثلة بقبعته العسكرية باستهانة، وينسحب الجميع من المسرح، ولا يعودون للتحية . . فكأن النار (الخيالية) التى أشعلوها قد التهمتهم .

كان عرض التحقيق عرضاً قاسياً مؤلماً كابوسياً ، طاحناً فى برودته وتقشفه الصارم . لذلك، بدت كل العروض الأخرى بريئة وضاءة بالمقارنة. ولولاه فى الافتتاح، لبدت جميعها قاتمة ومريرة .

كان من المفترض أن يحضر الكاتب المسرحى والممثل الكردى كاميران رؤوف مجيد إلى فيرولى ليقوم بتمثيل مسرحيته «المونودراما» التى تحمل عنوان الأرض المحترقة - أى الأرض التى أفنى فيها العدو الأخضر واليابس . وحين اعتذر عن الحضور بسبب رفض السلطات العراقية منحه تصريحاً بالسفر ، حصلت من إدارة المهرجان على نص بالإنجليزية للمسرحية وقرأتها قبل أن أشاهدها ، فقد قررت هيئة المهرجان تقديمها رغم تغيب مؤلفها (مؤازرة منها له) ، وعهدت بها إلى ممثل إيطالى شاب قدمها فى كنيسة على ضوء الشموع فى قراءة تمثيلية .

تحكى المسرحية عن مأساة المدرس أزاد (ومعناها «الحر» باللغة التركية) الذى يدرس التاريخ للأطفال، وكيف اقتادوه إلى السجن ذات يوم لأنه تجرأ وحكى لتلاميذه (دون قصد أو تعمد) عن تاريخ الأكراد ، وكيف عاد إلى قريته بعد خمسة عشر عاماً فى السجن ليجدها مهجورة

محطمة ، خاوية على عروشها ، وقد رحل عنها الأهل والأصدقاء والزوجة والأبناء.

يعتمد النص فى أثره الدرامى والمسرحى بالدرجة الأولى على أداء الممثل، بمساعدة بعض المؤثرات الصوتية، مثل طلقات الرصاص البعيدة، وعواء الريح، وصرير الأبواب فى البيوت الخاوية - فهو نص أشبه ما يكون بالقصيدة الغنائية البليغة، التى تسعى إلى تجسيد حالة نفسية ووجودية، عبر تقنيات الشعر اللغوى والصورة المسرحية ، المرئية والمسموعة . ولعل أبلغ لقطات المسرحية هى تلك اللحظة التى يستدعى فيها أزاد صوت القاضى وهو ينطق بالحكم عليه بثلاث لغات مختلفة ، ليست لغته الأصلية واحدة منها ، فتجئ الكلمات تعليقاً مريراً ساخراً على وضعه ، وتجسيداً بليغاً لاغترابه ، سواء خارج السجن أو داخله ، فهو يحيا خارج الوطن فى الحالتين ، وفى الحالتين تحول الوطن لديه إلى ذكرى بعيدة لا مكان لها على أرض الواقع .

وتعالج مسرحية وشم على الروح تيمة الاغتراب مرة أخرى ، ولا نبالغ إذا قلنا أن هذه التيمة قد احتلت.موضع القلب بالنسبة لكل عروض المهرجان، وإن تعددت وتنوعت أسباب الاغتراب .

فى مسرحية وشم على الروح، للكاتب الماسودينى جوران ستيفانوفسكى، نلتقى بمجتمع صغير من المهاجرين الماسودينيين، الذين يقطنون أحد أحياء واحدة من مدن العالم الجديد . وتبدأ الأحداث

بوصول فويدان من ماسيدونيـا إلى الحى لدراسة سكانه من المهاجرين ، فهو متخصص وباحـث فى علم الأعراق البشرية (الإنثنولوجى)، وقد أتى ليحصل على نماذج بشرية تؤكد نظريته فى وجـود أنماط اجتماعية محددة تميز كل مجموعـة عرقية مهما تغيرت ظروفهـا . وكما نتوقع ، يكتشف فويدان أن النظريات شئ والحقيقة شئ آخر، ويبدأ فى اكتشاف نفسه من خلال اكتـشافه لحـقيقة مـواطنيه فى المهجـر ، ويعيد النظر فى ماضيـه، وصورته عن عائلتـه وعن أبيه، الذى سعى جاهداً ليكون شخصـاً مختلفاً تماماً عنه . ولا يلبث فويدان بدوره أن يصـبح مرآة يرى فيه كل من أفراد جماعة المهاجرين نفسه ليعيد اكتشافها .

ويلمس المشاهد للمـسرحية تأثر الكاتب الواضح بأنطون تشيخوف من ناحية، ويوجين أونيل من ناحية أخرى، لكن مخرج العرض، رحيم برهان، تجنب الواقعية الصرفة فى الديكور، واكتفى ببعض المفردات الدالة، التى طرحها فى فراغ تـشكله الإضاءة لتوحى بالحالات النفسيـة المتباينة، مع الاحتفاظ بأسلوب المدرسة الطبيعية فى الأداء التمثيلى . ورغم تقليدية النص، التى تبدت للمشاهد رغم حاجز اللغة الذى عانى منه الجميع (فقد قدم العرض باللغة الرومانيـة ، أى لغة الغجر فى أواسط أوروبا) – رغم هذا، كان العرض قوياً ومؤثراً ، ويعبر عن قضية حيوية معاصرة .

ومن أحياء المـهاجرين إلى أمريكا فى مسـرحية وشم علـى الروح، انتقل بنا المخرج الفـرنسى زافييه دورينجيه إلى حى فقـير فى أحد المدن

الفرنسية، حيث يقطن خليط بشرى، يجمع بين المهاجرين والمنبوذين والمغتربين والضائعين . ويشير عنوان المسرحية - **بولارويد** (Polaroid) إلى شكلها الفنى تماماً ، فالمسرحية عبارة عن مجموعة من اللقطات المتتابعة السريعة - التى تشبه لقطات كاميرا البولارويد - التى تشكل فى مجموعها تعليقاً اجتماعياً ساخراً على الحياة فى المدن الأوروبية اليوم ، وعلى مأساة المهمشين فيها ، الذين يلفظهم النظام الرأسمالى البرجوازى، ويلقى بهم إلى القاع المظلم .

وتتنوع لقطات المسرحية ، أو مشاهدها القصيرة السريعة، ما بين الاسكتشات الهازلة، والتمثيل الصامت، والمونولجات الشاعرية الحساسة، والمونولجات الساخرة الغاضبة . ويوظف المؤلف أسلوب المونتاج فى تشكيل هذه الجزئيات لتكتسب دلالتها الكلية . وفى إخراجه لنصه هذا، استخدم دورينجيه ديكوراً بسيطاً، يتشكل من حاجز من الصاج الرمادى المموج ، يضفى كآبة عارمة على المنظر المسرحى برمته ، وكان هذا الحاجز ينفرج أحياناً ليكشف وراءه عن جراج به عربة حمراء، أو عن صالة ديسكو متواضعة فجة، وتوخى المؤلف / المخرج فى تصميم الملابس وأسلوب التمثيل منهجاً يمكن أن نصفه بالواقعية الكاريكاتيرية المؤلمة ، فكان الضحك ممزوجاً بالمرارة والألم .

ولم يكن غريباً أن نجد فى فريق الممثلين جزائريين من مواليد فرنسا، وأفارقة ومهاجرين من أوروبا ، فقد اشتهر دورينجيه (الذى اتجه

مؤخراً إلى الإخراج السينمائى وأثبت براعة فيه) - اشتهر فى بداية حياته بالعمل مع الفئات المهمشة، فى البيئات الفقيرة التى يقطنها المهاجرون . لذلك، جاء عمله صادقاً ومؤثراً، إلى جانب تميزه الفنى .

وبالمقارنة بمسرحية بولارويد، بدت مسرحية الاختيار للكاتب الإيطالى «جويسبى مانفريدى» باهته إلى أقصى درجة، وباردة إلى درجة التجمد . فالمسرحية، التى تعتمد على الكلمة أولاً وأخيراً، تتشكل من حوارات ومونولوجات لا تبنى حدثاً ، ولا تبلور صراعاً من أى نوع . فالقديس برونو (وهو شخصية تاريخية) يوشك على الموت، ويزوره صديق، وينغمسان فى حوار فلسفى دينى طويل. ثم يختفى الصديق ، ويستمر القديس فى البحث عن الروحانية المطلقة ، المجردة من كل شبهة. ويظهر له شبح امرأة، كان قد أنقذها يوماً، وينخرط معها فى حوار طويل لا ينتهى . وأخيراً ، وبعد أن ينفد صبر المشاهدين ، يموت الأب برونو. كان النص بالإيطالية بالطبع. ولأننى لا أعرف من الإيطالية إلا النذر اليسير ، ولأننى لم أقرأ النص بالإنجليزية (فهو لم يترجم بعد)، تشككت فى حكمى على العرض، وسألت بعض الزملاء من الضيوف الذين يعرفون الإيطالية، فأجمعوا جميعاً على كراهيتهم له . قال أحدهم إنه نام نصف الوقت، وقال آخر إنه تسلل خارجاً فى منتصف العرض ، وقال ثالث لولا أنهم أجلسونى فى الصف الأول حيث يرانى الممثلون لانسحبت بعد عشر دقائق . ولعل أجمل شئ فى العرض كان

المكان الذى قدم فيه ، وهو كنيسة قديمة ، وقد أمضيت وقتاً جميلاً أتأمل سقفها وجدرانها لأسلى نفسى ريثما ينتهى العرض .

وأخيراً ، كان العرض الذى انتظرته وترقبته بشوق - عرض فى أدغال المدن ، عن مسرحية برتولت بريخت التعبيرية التى تحمل هذا العنوان ، والذى أعده وأخرجه المخرج الإيطالى البديع روبرتو تشولى، الذى هاجر إلى ألمانيا منذ سنوات طويلة، حيث أسس فرقته المسرحية الشهيرة فى مدينة مولهايم : فرقة مسرح نهر الرور (Theater an der ruhr) .

كنت قد دعيت إلى هذه المدينة الألمانية الصغيرة منذ عامين مع الصديق محمد سلماوى لعقد ندوة حول المسرح المصرى فتعرفنا على روبرتو تشولى وشاهدنا عرضين لفرقته هما، خادم سيدين لجلدونى، والقاعدة والاستثناء لبرتولت بريخت. وفى هذين العرضين اتضحت الملامح الرئيسية لأسلوب هذا المخرج وأهمها :

١ - استخلاص كل الاستعارات الأدبية التى يحتوى عليه النص المسرحى، وتحويلها إلى استعارات مجسدة مرئية على خشبة المسرح، من خلال الملابس أو الحركة أو الديكور .

٢ - حشد العرض بالعديد من الإحالات إلى الواقع المعاصر وقضاياه من ناحية ، وإلى الثقافة الشعبية السائدة من ناحية أخرى ، وذلك من خلال العديد من المفردات البصرية .

٣ - تغيير الأماكن التى تدور فيها الأحداث فى النص الأصلى، وتعديلها أو استبدالها بأماكن جديدة موحية .

٤ - مزج النص المسرحى بنص أو نصوص أخرى لنفس الكاتب أو لكتاب آخرين .

٥ - استخدام ممثلين من جنسيات مختلفة، مع تضمين عبارات بلغاتهم الأصلية .

٦ - استخدام موسيقى منوعة من ثقافات مختلفة، وعدم التقيد بطراز واحد أو عصر واحد أو ثقافة واحدة فى انتقاء ملابس الممثلين .

ورغم هذا الأسلوب الانتقائى التوليفى، الذى يسعى إلى «التغريب» بالمفهوم البريختى ، ورغم تسيّد الجانب الفكرى السياسى الملتزم فى كل عروض هذا المخرج، يهتم تشولى اهتماماً بالغاً بالجانب الجمالى فى الصورة المسرحية ، وينجح دائماً فى تحقيق درجة عالية من التجاوب الشعرى الموحى بين مفردات العرض البصرية، بحيث تلقى الصورة المسرحية فى أعماله بظلال دلالية عديدة وواسعة تتخطى الدلالة المباشرة للمشهد .

وفى عرض فى أدغال المدن ، استعان تشولى بحشد هائل من الاستعارات البصرية التى تنتمى إلى مصادر مختلفة ، منها عالم السيرك، بمهرجيه ومروضى أسوده وحيواناته ، وعالم المصارعة الحرة والملاكمة،

وعالم أفلام العصابات الأمريكية وأفلام طرزان ، وعالم برامج المسابقات التلفزيونية الأمريكية ، وعالم الأوبرا الصينية، بموسيقاها وأنماطها الحركية، وعالم أفلام الإثارة الجنسية والمخدرات ، وعالم حديقة الحيوان، ومسرحيات بيكيت العبثية أيضاً ، وكذلك الكوميديات الهزلية . ورغم جرعة «التغريب» الرهيبة التى تنشأ من الانتقال المفاجئ المتكرر من قاموس دلالى إلى آخر، أو من المزج بين أكثر من مرجع دلالى واحد ، ورغم الكاريكاتيورية الصارخة التى تصبغ العرض فى مناطق عديدة، وتتحول فى أحيان كثيرة إلى الجروتسك ، استطاع تشولى أن يبدع عرضاً شعرياً مؤثراً ومؤلماً إلى أقصى درجة ، يدين التشوه والمسخ الذى يصيب الإنسان فى المجتمعات الرأسمالية الضارية، التى تتحول فيها المرأة إلى دمية، أو فتاة استعراض، أو عجوز شبقة متصابية، أو مومس، أو كلبة ضالة، أو لبؤة جريحة حبيسة ، كما يفقد فيها الرجال هويتهم الآدمية والجنسية أيضاً . إن الصراع بين الرأسمالى «شلينك» وبائع الكتب المثقف «جارحاً»، فى نص بريخت، يفجر فى عرض روبرتو تشولى رؤية كابوسية مفزعة للمجتمعات الرأسمالية ، كما تتجلى فى النموذج الأمريكى وثقافته المهيمنة .

ولما كان تشولى ينوى أن يحضر إلى القاهرة بأحد عروضه ليقدمه على المسرح القومى فى العام القادم ، فقد وجدتنى أتمنى لو أنه كان يستطيع أن يأتى بهذا العرض المثير ، لكننى أعلم تماماً استحالة هذا نظراً

لجرأة العـرض البصريـة وظروفنا الرقابية ، ومن المـرجح أن يأتى إلينا بخادم سيدين أو بالقاعدة والاستثناء ، وكلاهما بديع .

هذا عن عروض المهرجان :

أما الندوة الرئيسيـة عن المسرح والذاكرة ، فقد اسـتمرت على مدى يومين، وتـحدث فيـها لفـيف من المسرحـيين (فنانين ونـقاد)، كل من منطلق ثقافـته وتجاربه وظروف بلاده، وكـانت معظم الشهادات صـريحة ومن القلب ، فـقد اتفـقنا منذ البداية على أننا لا نمـثل سوى أنفـسنا ، ولسنا أبواق دعاية لأى نظام أو عقيدة أو جنس من الأجناس، وأن القدرة على النقد الذاتى والاستعداد لتـعديل المواقف والاسـتماع بسمـاحة إلى وجهة نظر الآخـر هى شروط الحوار المثمـر . وفى نهاية الندوة، اتفقت الآراء حول عدة نقاط أهمها:

● إن الذاكرة الجمعـية لمجتمع أو جماعـة ما قد تخضع فى بعض الفترات لتسلط أجهزة الإعلام وهيمنتـها بدرجات مختلفة، خاصة فى ظل النظام العالمى الجديد ، وأن هذه الأجهزة قـد تنجح أحياناً فى قولبة هذه الذاكرة وتـوجيهـها لصـالح الفئـة التى تديرها ، وأن هذه القولـبة وهذا التوجيـه عادة ما يتخـذان صورة الحذف أو الإغفـال والنفى لبعض مناطق الذاكرة، أو «التـشويش» عليـها لصالح مناطق أخـرى . ومن ثم، يظل المسرح هو السلاح الأمثل لمجابهة ومـقاومة جريمة تزييف وقولبة الذاكرة الجمعية، وتوجيـهها فى مسار واحد لمصلحة فئة مـن الفئات . فالمسرح

حوار دائم، و عملية جدلية مستمرة ومتجددة فى «الآن» والـ «هُنا» ، وهو بطبيعته يناهض التنميط والقولبة وحذف الآخر أو النقيض ، ويحيا على المعارضة والتعددية والتناقض .

● إن التاريخ ليس مجموعة أو متوالية من الأحداث ، بل مجموعة من القراءات، التفسيرية - المتوالية والمتزامنة - للأحداث ، وإن هذه القراءات مهما جاءت بريئة من الهوى على مستوى الوعى، لابد وأن تتأثر حتمًا بميول القارئ (المؤرخ) ، وأهوائه ومصالحه، وإنتمائه العرقى والطبقى والسياسى ، وظرفه التاريخى والحضارى . ومن ثم، يصبح المسرح هو الساحة المثلى لإقامة حوار بين تفسيرات التاريخ المختلفة، فى عملية جدلية تنويرية بناءة . فالمسرح، باعتباره «مساحة خالية»، فى وصف بيتر بروك، أو «لعبة» تطرح بدائل تجريبية للواقع ، فى قول إيفرينوف - المسرح هو المكان الوحيد الذى لا تستطيع «الأيديولوجيا» اقتناصه وامتلاكه . والأيديولوجيا لا تعنى فى هذا السياق منظومة العقائد والقيم والمبادئ التى تتبناها جماعة ما عن وعى، وتسعى إلى تغليبها على منظومات أخرى ، بل تعنى منظومة العقائد والقيم والمبادئ، التى تشكل صورة منطقية للعالم، تتبناها الجماعة دون وعى منها، لأنها تتغلغل فى أبنية المجتمع المادية والمعنوية ، وتصبغ أسلوب الحياة والممارسات (كالمآكل والملبس ، بل والحب والجنس وأساليب التخاطب)، وترتدى قناع «الطبيعة»، لتوهم المرء أن كل التناقضات الاجتماعية الصارخة من

صنع الطبيعة، لا من صنع الإنسان ، أى أنها أشياء «طبيعية» وليست أشياء «مصنوعة» .

ولأن المسرح مساحة خالية، ليست لها هوية مكانية ثابتة ، ولأنه لعبة مؤقتة وموقوتة ، ليست لها هوية زمانية ثابتة ، لاتستطيع «الأيديولوجية» السائدة اختراقه أو التسلل إليه واقتناصه لصالحها . لذلك، فالمسرح هو المكان الوحيد الذى تستطيع فيه الذاكرة الجمعية أن تنفتح على نفسها، وأن تستمتع بثراء مخزونها التاريخى، وأن تلهو لهواً بناءاً بكل القراءات السابقة للتاريخ، لتطرح قراءتها الآنية طرحاً تجريبياً، دون تعسف أو تعنت أو رغبة فى السيطرة .

كانت الندوة فرصة جميلة للحوار والتعارف، وتمخضت عن صداقات قوية عديدة . لكن أجمل ما فيها، كان استرداد الصداقات القديمة أيضاً . التقيت فى الندوة بالمخرج العراقى عونى كرومى، وعلمت منه أنه قد هاجر من الأردن (التى كان قد هاجر إليها من العراق) ، واستقر به المقام مؤخراً فى ألمانيا ، وسوف يتعاون مع المخرج روبرتو تشولى . سعدت لهذا الخبر، لأن عونى سوف يجد عوناً فنياً وإنسانياً حقيقياً لدى هذا المخرج الإيطالى الفنان / الإنسان. لكننى تذكرت كل الأصدقاء المسرحيين فى العراق، ولما كان موضوع الندوة هو الذاكرة ، تزاحمت فى رأسى ذكريات الزمن الجميل فى الحبيبة بغداد .

بولفريجى ، إيطاليا ، ٢٠٠١
مهرجان إنتياترو المسرحى

بولفريـجى قرية صغـيرة ، تسكن قـمة أحـد التلال العالـية ، التى تشكل فيـما بينهـا إقليم «ماركى» (Marche) ، المطل علـى الشـواطئ الإيطالية للبـحر الإدرياتيكى . وكلمة «ماركى» تعنى «سلم» ، كـما قالت لى «فيـليا بابا» ، المـديرة الفنية للمـهرجان ، وهى كـناية عن الطبيـعة الجـبلية للإقليم ، وانحـداره الشديد نحـو البحـر . وفى أعلى بقعـة فى القرية، تقع «فيلا نابى» ، وهى مبنى أثرى بديع ، كان ديراً للرهبان فيما سلف ، فى القرن الحادى عشر بالتحـديد ، ثم تحول فيما تلا من قرون إلى بيت لسكنى الأسر الكبيرة ، حتى ابتاعته البلدية عام ١٩٧٦ ، بإيعار من عمـدة بولفريجى آنذاك - وهو طبـيب أعصاب يدعـى «د. دومينيكو مانشا» - الذى حوله إلى مركز ثقـافى لخدمة أهل القرية ، وبؤرة إشعاع مسرحى . وتحيط بهذا المبنى الجميل ، حديقة بديعة ، تطل على التلال المترامية حولها ، تحيط بها أشجار السنديان والكستناء والصنوبر العتيقة ، وتتوسطها شجرة أرز سامقة ، عمرها مئات السنين ، يقال إن رهبان الدير أتوا بها من لبنان ، وزرعـوها فى الحديقة بعـد بناء الدير . ورغم رحيل الرهبـان منذ زمن بعيـد ، لا يزال المكان يحتـفظ بأصداء من روحـانية

سكانه الأولين وصلواتهم ، فيبعث فى النفس السكينة والهدوء . فكأنه ببرجه القديم وأشجاره العتيقة، واحة خضراء تعلقت فى السماء .

كان سبب مجيئى إلى ذلك المكان الساحر ، مهرجان مسرحى فريد فى تاريخ نشأته وطبيعته وصموده ، وهو مهرجان «إنتياترو» العالمى ، الذى يقام فى شهر يوليو من كل عام . أما تاريخ نشأته ، فيعود إلى عام ١٩٧٦ ، حين تحولت «فيلا نابى» إلى أحد الممتلكات العامة للشعب . حينئذ ، دعا عمدة بولفريجى آنذاك (وهو «د. مانشا» كما ذكرت من قبل) مخرجًا مشهورًا من أبناء القرية - وكان المخرج الراحل «روبرتو شيميتا»- ليعود إلى مسقط رأسه ، ويؤسس فى «فيلا نابى» مركزًا للإشعاع الثقافى والإبداع المسرحى .

وجاء «روبرتو شيميتا» إلى بولفريجى، ومعه «فيليا بابا» ، وكانت تلميذته المخلصة، وذراعه الأيمن طوال حياته، وحاملة شعلة آماله وأحلامه بعد رحيله . وبدأ معًا من الصفر . فتحا باب الفيلا لأهل القرية رجالاً ونساءً، شبابًا شيوخًا، وتوليًا تدريبهم فى كافة فنون المسرح ، كل حسب موهبته وميوله ، ثم قدما بهم عرضًا مسرحيًا كبيرًا - أشبه بمهرجان شعبى - شارك فيه كل الأهالى ، وكان حدثًا تاريخيًا فى حياة القرية . كان عرضًا من الناس ، وبالناس ، وإليهم . ومن هذا الحدث الفريد ، ولد مهرجان «إنتياترو» ، الذى تطور على مر السنين ، حتى أصبح مهرجانًا دوليًا هامًا ، ذا صبغة خاصة . ومن هذا الحدث أيضًا ،

ولد العديد من فنانى المسرح الإيطالى ، الذين تلقوا أول دروس المسرح على أيدى «روبرتو شيميتا» و «فيليا بابا» فى «فيلا نابى» .

كنت قد قابلت «فيليا بابا» فى تونس، فى مهرجان قرطاج المسرحى عام ١٩٩١ ، وكانت معى فى لجنة التحكيم . وأخبرتنى آنذاك إنها كانت قد حضرت الدورة الأولى فى مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى – على حسابها الخاص – لأنها تحضر كل المهرجانات الدولية لانتقاء العروض التى تدعوها إلى مهرجانها فى بولفريجى . وفى القاهرة، قابلت «فيليا» الفنانين التونسيين الذين دعوها إلى قرطاج كعضو فى لجنة التحكيم الدولية .

وفى جلسات لجنة التحكيم ، اكتشفت قوة هذه السيدة الصغيرة الحجم ، السوداء الشعر ، التى تذكرك ملامحها الجذابة ، وعيناها السوداوان ، بشواطئ البحر المتوسط وأشجار الزيتون ، كما أسرتنى رقتها وحكمتها وشجاعتها ، ونزاهة أحكامها ، وسعة خبرتها ومعرفتها .

وقابلت «فيليا» بعدها بسنوات طويلة ، فى باريس ، فى ديسمبر الماضى ، وكانت المناسبة اللقاء السنوى لصندوق «روبرتو شيميتا» لدعم شباب المسرح فى حوض البحر الأبيض المتوسط ، وكان الصندوق قد اختارنى قبلها بشهور عضواً فى مجلس إدارته . لم أكن وقتها أعلم شيئًا عن علاقتها بالمخرج «شيميتا»، الذى أسس هذا الصندوق قبل رحيله (منذ خمس سنوات)، كهبة كريمة لفنانى المسرح من الشباب ، تساعدهم

فى نفقات الانتقال بين بلدان المتوسط لحضور الورش واللقاءات والمهرجانات المسرحية . وقرر الصندوق عقد اللقاء السنوى التالى فى بولفريجى ، بدعوة من «فيليا بابا»، وتزامن اللقاء مع مهرجان «إنتياترو»، فدعتنى «فيليا» لحضوره ، كما وجهت الدعوة أيضًا للناقدة المسرحية منحة البطراوى، وهى أحد مستشارى الصندوق .

وتعمل «فيليا» طوال العام من أجل هذا المهرجان الذى لا يستغرق سوى أسبوع واحد ، يعاونها فريق صغير من المساعدين لا يتعدى عددهم أصابع اليد الواحدة . فهى من ناحية ، تحارب باستماتة وبسالة للحصول على التمويل والدعم المادى من البلدية والمؤسسات الأهلية ورجال الأعمال، مستخدمة ذكاءها وقدرتها على الإقناع ، وإيمانها الشديد برسالة المهرجان ، وتنجح فى العادة فى الحصول على ما يكفى ، وإن جاء بشق النفس ، ومن ناحية أخرى ، تزور المهرجانات ، وتتجول كلما أمكن فى العواصم المسرحية الشهيرة ، والأزقة المسرحية المجهولة، بحثًا عن العروض المغامرة الجريئة ،.التى قد تؤرق المتفرج ، وتثير جدلاً واسعًا وأسئلة حيوية ؛ وهى العروض التى بات رواد المهرجان يتوقعونها منه ، والتى أصبحت تميزه عن غيره من المهرجانات وتمنحه طابعه الخاص . هذا إلى جانب تنظيمها لورش فنية ودورات تدريبية فى فنون المسرح المختلفة فى «فيلا نابى» على مدار العام . وعن اختيارها للعروض ، تقول «فيليا» : «أنا لا أختار العروض التى تعجبنى أنا

شخصيا ، بل أضع فى اعتبارى طبيعة المهرجان . فمهرجان «إنتياترو» مهرجان صغير ، يقع على هامش المهرجانات العالمية الكبيرة ، مثل إدنبره أو زيورخ أو أفينيون ، ولذا ، ينبغى أن تختلف عروضه بدرجة ما عما يمكن للمتفرج أن يراه فى تلك المهرجانات » . فكما يقدم مسرح الهامش (The Fringe) الجديد والمثير والمقلق ، يحاول مهرجانها أن يفعل نفس الشىء .

لكن التنوع أيضًا صفة تحرص عليها «فيليا»، فهى تخطط مهرجانها بحيث يشتمل دائمًا على عنصر التقابل والتعارض بين أنواع مختلفة من المسرح، وتصممه كأى فنان يصمم لوحة، حول تيمة أو موضوع أو سؤال، يطرحه جدل العروض وتنوعها على ذهن المشاهد، ويثير تفكيره.

وكان موضوع هذا العام ، هو زحف التكنولوجيا على المسرح ، وأثر ذلك على الفن المسرحى . لم يطرح «فيليا» هذا الموضوع فى كلمة افتتاحية أو ورقة أو نشرة ، بل طرحته عمليا ، من خلال العروض نفسها، فقدمت أعمالاً مسرحية تعتمد على التكنولوجيا المتقدمة ، وخاصة الإبداع الكمبيوترى ، أى عن طريق الكمبيوتر ، سواء فى مجال الصوت أو الصورة ، وهى العروض التى يطلق عليها عموما العروض المتعددة الوسائط (multi media) ، وطرحت فى المقابل منها عروضا تستعيض عن التكنولوجيا الحديثة بتقنيات المسرح التقليدية - البشرية والآلية ، ومنها فنون السيرك العتيقة ، وتركت المتفرج يسأل نفسه ويقرر أيهما يفضل .

كذلك سعت «فيليا» فى هذا المهرجان إلى بسط مفهوم المسرح ، ليشمل السرد بالصوت والصورة ، والأداء الموسيقى الدرامى ، إلى جانب الرقص الحديث وما بعد الحداثى ، والفن التشكيلى الأدائى الحى (performance art) ، وعروض الشارع وعروض الأطفال .

وهكذا ، تنوعت عروض المهرجان (وعددها ١٦ بواقع عرضين كل يوم) تنوعًا شديدًا ومثيرًا .

كان عرض الافتتاح علامة دالة على طبيعة المهرجان ، فقد جمع بين الفن التشكيلى الحى ، والهابننج (Hapenning) ، والرقص الحديث ، والموسيقى الإلكترونية ، ولقطات الفيديو ، وصور متحركة مصممة بالكمبيوتر . وكان مكان العرض ، هو مبنى الدير القديم وحديقته ومدخله . يبدأ العرض فى فناء الدير بإنشاد كنسى مسجل ، يصاحبه عرض صور بالفيديو على جدار المبنى الحجرى للمظاهرات وأحداث الشغب التى صاحبت فوز إيطاليا فى إحدى مباريات كرة القدم العالمية ، ثم تقودنا فتاة ، ترتدى زى الرهبان القدامى ، إلى أسفل سلم المدخل الرئيسى للدير ، لنشاهد شابا عاريا غطى جسمه ووجهه وشعره بالجير الأبيض ، وهو يضرب الأرض بفأس فى غضب وعنف ، ويطلق صيحات ملتاثة ، ثم يحمل أكياسًا ممتلئة بالقمامة ويمضى . وعلى السلالم ، يتعثر الجمهور فى أجساد ساكنة لبشر ذاهلين ، يرتدون ثيابًا عصرية ، ويحملون فى أيديهم أطباقًا من الأسباجيتى . وفى الجناح الذى تشغله

مكاتب المهرجان من المبنى ، تحولت المكاتب الصغيرة ، بأثاثها المعتاد ، وأجهزة الكمبيوتر والتليفونات المألوفة ، إلى تكوينات تشكيلية تنطق بالعنف والدمار . ففى أحد المكاتب ، استلقت فتاة على مكتبها ، وقد أمسكت فى يدها سماعة تليفون ، بينما جحظت عيناها ، وحُشى فمها بالورق ، وانتشرت الملفات والأوراق حولها فى فوضى عارمة . وفى المكتب المواجه، فى الممر الضيق ، رقد شاب مذبوح على الأرض، وبجانبه كأس نبيذ، ونموذج صغير لمدرج الكوليسيوم الأثرى الشهير فى روما ، حيث كانت تقام المهرجانات ومباريات المصارعة بين العبيد فى الامبراطورية الرومانية القديمة ، بينما عمت الفوضى أرجاء المكتب الصغير . وفى مكتب «فيليا» نفسها ، فى نهاية الممر ، رأينا فتاة ترقص فى شبه غيبوبة، فوق صندوق كبير من صناديق الأمتعة ، وقد تدلت حولها على كل جدران الغرفة ستائر سوداء براقة لامعة . وفى غرفة السكرتارية والاستعلامات، المطلة على الحديقة والسلالم الخارجية ، انطرح رجل فوق المنضدة الكبيرة ، وقد تصلب تصلُّب الموت ، وعلى أحد الدواليب ، علقت قصاصات مكبرة من الصحف ، عن مذبحة القطط التى قامت بها بلدية روما فى مدرج الكوليسيوم ، بعد أن أجتاحته أعداد هائلة من القطط الضالة . وفى الشرفة الواسعة (أو التراس بمعنى أصح)، انخرطت مجموعة من الفتيات فى رقصة عنيفة معقدة ، وقد ارتدين سترات سوداء صارمة ، عسكرية الطابع ، وجوارب طويلة بلون الجلد .

ثم تقودنـا الفتاة التى تـرتدى زى الرهبان إلى البـاب الخلفى الصغـير ، الذى يؤدى إلى قاعـات التدريبـات ، وغرف الإقامـة المعـدة لاستضـافة الفنانين أو ضيوف المهرجان . وفى قاعة فـسيحة ، فرشت أرضها بتراب أبيض ، نرى شابًا عاريًا ، يرقد على وجهه وقد ارتدى حول رأسه إكليل الغار ، وانتـثرت حـوله بضعـة تفاحـات . وفى ركن القاعة ، الـعارية الجـدران إلا من بـروجكتـورات الإضـاءة ، يقف شـــاب أصلع يرتدى الأسود، ويضع نظارة سوداء على عينيه ، بينما تعرض على الجدران خلفه سلسلة من الصـور المتحـركة ، المصـممة بالكمـبيـوتر ، لرجل يذكرك برجال الأعمال ، يتحرك فى آلية مـتشنجة ، فى فراغ أبيض . ويبدأ بعد ذلك طقس اغتصـاب وتعذيب وحشى للجسد العارى الراقـد . ثم نصعد إلى الطابق الأعلى ، وهناك فى قاعة أكبر ، تتصل بقاعة أخرى ، يشكل رجلان تكوينا نحتيًا لتمثـالين ، يمثلان حكماء الزمن القديم ، بأرديتهم وكتبهم ، ثم تدخل الراقصات ذوات السترات العسكرية، فى موكب أشبه بمواكـب البابوات أو القـديسين ، ثم يبـدأ طقس مرعب وسـاخر ، أى جـروتسكى ، يتجـسد عـبـر الحركـة والرقص ، أشـبه بطقس تعـميـد القديسـين، تستخدم فـيه وسادات محشـوة بالريش ، تُنثر محتـوياتها ، وحذاء حريمى بالغ الضخامـة ، يوضع فى قدمى القديس ، أو المخلص المنتظر، الذى يبدو فى أيدى الراقصات وكأنه خرقة بالية . ثم نصعد فى جماعـات صغيرة ، السلم الحديدى الضـيق الذى يقود إلى برج الدير .

١٥٥من عروض المهرجان ، سواء اعتمدت على التكنولوجيا الحديثة أو على جسد الممثل . ومن أبرز تلك العروض ، التى بالغت فى تصوير العنف الوحشى الذى يجتاح عالمنا الآن ، عرض إيطالى راقص ، صممته وأخرجته مونيكا كاسادى ، لفرقة «أرتميس» للرقص ، واسمه أغيثونا ، أغيثونا ، هل نساعدكم ؟ (Mayday, mayday, may we help you?) . وكلمة Mayday التى تتصدر العنوان ، هى صرخة الاستغاثة التى تطلقها السفن حين توشك على الغرق ، أو الطائرات حين توشك على الوقوع . وفى هذا العرض ، جسّد الراقصون الخمسة ، فى متواليات حركية بالغة العنف والصعوبة ، صوراً بشعة لانتهاك الجسد البشرى ، وتشويهه ومسخه ، على أنغام موسيقى البوب الصاخبة . وكان المبهر فى هذا العرض حقا هو الطاقة الجسدية المذهلة للراقصين ، التى دفعتنى رغما عنى للتساؤل : هل تناولوا منشطات من نوع ما قبل العرض ؟ أم هى طاقة تنبع من غضب عارم كاسح ، وتوقد أجسادهم إلى حد الاحتراق ؟

وتسيدت صور العنف الوحشى مرة أخرى عرض أفاسيا ، من برشلونه ، الذى صممه وقدمه «مارسل لى أنتونيز روكا» ، وطرح فيه عبر أحدث الوسائل التكنولوجية ، والموسيقى والصور الإلكترونية ، والسرد الحى المصاحب لها ، تصورا جروتسكيا ، سيرياليا ، مستقبليا للبطل اليونانى القديم يوليسيس ، ومغامراته التى سجلتها ملحمة الأوديسا. وفى هذه الأوديسا المستقبلية ، التى يستبدل فيها يوليسيس

المستقبل والواقع الحياتى بالواقع المفترض (Virtual reality) ، ويرتحل فى هذا الواقع المفترض ، المُصنّع إلكترونيًا ، دون أن يبرح مكانه، بلغ العنف ذروته فى مشاهد تمزيق البطل لأجساد البشر ، واستخراج أمعائهم، والتهام لحومهم بعد اغتصابهم - رجالاً ونساء ، وهى المشاهد التى توالت على الشاشة خلف أنتونيز روكا ، الذى وقف بجسده الضخم العارى ، وملامحه المخيفة ، وصلعته اللافته ، يحكى القصة فى تلذذ وحشى ، وهو يتلوى من النشوة ، وقد التفت حول جسده الأسلاك الذى يتحكم من خلالها فى وسائط العرض الأخرى ، الآلية والإلكترونية ، التى تنتج الصور والصوتيات والموسيقى .

واتخذ العنف طابعا سياسيا واضحا فى عرض **أليس تحت الأرض** ، من شيلى ، الذى استلهم فيه المخرج «مورشيو كيليدون» قصة لويس كارول الشهيرة **أليس فى بلاد العجائب**، وأعاد تفسيرها فى ضوء تاريخ الدكتاتورية العسكرية فى أمريكا اللاتينية ، وحلم الاشتراكية الذى تبناه «جيفارا» ومات من أجله ، واندحار هذا الحلم باغتيال الزعيم «سلفادور أيندى» . ويفصح اسم الفرقة التى قدمت العرض عن حقيقة القهر التى تفرض الصمت على الشعوب ، فاسمها «مسرح الصمت» ، أو «تياترو دل سيلينسيو» ، وهى حقيقة عاشها مخرج العرض ومؤسس الفرقة فى موطنه شيلى ، قبل فراره إلى منفاه الاختيارى فى فرنسا ، بعد اغتيال العديد من رفاقه من الفنانين والمثقفين . وتستلهم الفرقة فى عروضها

قالب السيرك ، وتوظفه ، وتطور تقنياته وفنونه لبث رسالتها فى عروض شعبية ، مبهرة ومثيرة وجادة . قدم عرض أليس تحت الأرض فى خيمة سيرك ، تتوسطها حفرة كبيرة ، تحفها على الجانبين أدوات لاعبى الأكروبات والترابيز ، وخلفها ثلاثة أبواب ، تبرز منها الشخصيات التى ترتدى أقنعة بالغة الاتقان ، تحاكى بعض شخصيات حكاية أليس الأصلية، وتستدعى إلى حلبة العرض شخصيات حقيقية ، مثل لويس كارول، ولينين، وماركس، وجيفارا، وأيندى. وتوزعت شخصية أليس، الهاربة دومًا من القهر العسكرى ، ورموز الاستغلال الوحشى الكاريكاتيرية ، بين راقصة وبهلوانة ولاعبة أكروبات ، كلهن يرتدين نفس الملابس ، وفقًا للمهارات التى يتطلبها تجسيد الموقف . وتنتهى رحلة أليس تحت الأرض ، أو عبر الجحيم ، برقصة عنيفة ، تعبر عن الصمود والتحدى، ورقض الصمت القهرى ، والتمسك بحلم العدالة الاشتراكية ، وهى رقصة ينخرط فيها الجميع داخل الحفرة الواسعة : الأليسات الثلاث، وجيفارا وماركس ولينين ولويس كارول وممثلى الشعب المقهور ، بينما يتدفق الماء فوقهم من سقف الخيمة فى صورة مطر مدرار ، فى استعارة مسرحية بليغة لحلم التطهر . أثار العرض أشجانى ، وأبكانى فى بعض مشاهده ، وخرجت منه أسأل نفسى : هل كان العرض تأكيدًا لإيمان الفرقة بالحلم الاشتراكى ، رغم انهيار معظم الأنظمة الاشتراكية فى العالم؟ أم كان فى واقع الأمر دفقة حنين نبيل

لحلم قديم تبـدد ، ومرثية شجية موجعة لهذا الحلم ؟ استخدم عرض أليس فنون السيرك القديمة وتقنيات المسرح التقليدية ، وتجنب تمامًا التكنولوجيا الإلكترونية الحديثة ، ورغم ذلك ، كان أعمق تأثيرًا فى النفس من عرض أفاسيا الذى بدأ فجا، وسطحيا ، وساذجا مقارنة بعرض أليس ، وأيضًا بغيره من العروض التى اعتمدت على جسد المؤدى وحضوره ومهاراته ، وفنون المسرح التقليدية ، وأبسط الآلات وأكثرها بدائية . ففى عرض لن يأتى مساء آخر ، لفرقة «جيوليسو» الإيطالية للرقص ، اعتمد الراقصان على جسديهما فى تشكيل فضاء العرض ، واستنطاقه بدلالات الحب واللقاء والفراق ، والرحلة والترقب، والسباحة فى المجهول كل نحو الآخر ، وذلك عبر شعر الحركة . ولم يستخدما من المهمات سوى بعض البراميل المعدنية ، وسلم معدنى يعلوه مقعد ، يشبه كرسى المراقبة العالى ، الذى يستخدمه حراس الشواطئ لمراقبة السابحين لحمايتهم من الغرق . وعبر الحركة ، والتوظيف الخلاق لهذه الأشياء البسيطة ، تخولت المساحة الخالية أمامنا إلى بحر وسماء ، وطريق موحش ، وقاعة رقص ، وأماكن أخرى. وتولدت نفس الطاقة الشعرية من التشكيلات الحركية، ومهارات المؤدى، وحساسية تعبيره الجسدى، فى عرض فرقة «مال بيلو» الراقصة من برشلونه، الذى اعتمد على راقص وراقصة أيضًا ، إلى جانب مساعدين، كانا يقومان بتشكيل المنظر المسرحى، وتحريك أجزاء من خشبة المسرح

المسرح أمامنا بوسائل بدائية أو يدوية ، ورغم ذلك، لم يفسد حضورهما اندماجنا فى العرض . وعلى الطرف النقيض من هذين العرضين الشاعريين ، جاء العرض الإيطالى الراقص لفرقة أيب (Aieb) الراقصة مفرطا فى الاستعانة بالتكنولوجيا الإلكترونية ، فأغرق أجساد الراقصات فى أمواج متلاطمة من الصور الإلكترونية والمؤثرات الضوئية ، فكاد أن ينتفى عنصر الأداء الحى ، وحضور المؤدى ، الذى بدا مغتربا عنا، وعن خشبة المسرح أيضًا .

وإلى جانب العروض الموسيقية المبتكرة ، التى قدمت ألوانا منوعة من الموسيقى والغناء ، بعضها قديم ومجهول ، والآخر حديث مجدد ، ومزجت أحيانًا الموسيقى والغناء بالسرد والفيديو والمؤثرات البصرية ، لم يتجاهل المهرجان الأطفال ، فقدم لهم ثلاثة عروض ، أحدها يعتمد على الخيال فى إضفاء دلالات منوعة على أبسط المهمات والمفردات ، ويستنهض خيال الطفل كشريك فى إنشاء العرض ، وأحدها يوظف الرسوم المتحركة الاعتيادية فى تجسيد القصة ، والثالث متعدد الوسائط، يجعل موضوعه الصراع بين الإنسان وبين الماوس (أو الفأر)، كما يسمى الجهاز الصغير الذى يتحكم الإنسان من خلاله فى الكمبيوتر ، ومن ثم، يعتمد فى بنائه وطرحه على الإبداع الكمبيوترى كعنصره الأساسى . لكن الظاهرة اللافتة حقا ، كانت حضور الأطفال بكثافة (مع ذويهم طبعًا) عروض الكبار أيضًا ، حتى العنيف والمقلق منها .ولا أدرى هل سبب

هذا عدم قـدرة الأهالى على استـئجـار جلساء للأطفـال أثناء تغيـبهم فى المسرح ، أم رغبة فى أن يشاركهم الأطفال فرحة المهرجان السنوية ، أم قناعـة بضرورة تعـريض الأطفـال لكل التجـارب حـتى تنضج مداركـهم سريعًا، أم استهانة بـتأثير المسرح على وجدان الطفل ونفسيـته ؟ وسعيا لبلورة سؤال المـهرجان ، وهو الـسؤال المصـيرى الذى يواجه المـسرح الآن، ويتحداه بشراسة ، نظمت «فـيليا بابا» على هامشه ندوة فكرية فنية استمرت يومـين ، وكان موضوعها تأثير التكنولـوجيا على فنون العرض الحية ، وهل تغير من هويتها ؟

عدت من بولفريجى ، من هذا المهرجـان الصغير ، فى تلك القرية المنعـزلة فوق التلال ، بـهذا السؤال المـؤرق ، وذكرى عـروض مثـيرة جريئـة، وصادقة ، وأخرى عـميقـة ، شجية ، ومـؤثرة . وعدت أيضًا بقناعة عـميقـة بأن الفنان ، العاشق للمـسرح حقًا ، يسـتطيع أن يصنع المعجزات بأقل الإمكانيات ، و «فيليا بابا» نموذج رائع لمثل هذا الفنان

المحتـويات

٢ - تجارب أوروبية :

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

رقم الإيداع بدار الكتب ١٣٨٤٢ /٢٠٠٢

I . S . B . N 977 - 01 - 7978 - 7



لقد أدركنا منذ البداية
أن تكوين ثقافة المجتمع
تبدأ بتأصيل عادة
القراءة، وحب المعرفة، وأن
المعرفة وسيلتها الأساسية
هى الكتاب، وأن الحق في
القراءة يماثل تماماً الحق
فى التعليم والحق فى
الصحة.. بل الحق فى
الحياة نفسها.

سوزان مبارك

الثمن ٢٠٠ قرش

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب